Robert W. LOWE

Marc-Antoine CHARPENTIER

et l'opéra de collège

G.-P. MAISONNEUVE & LAROSE
11, rue Victor-Cousin - Paris-Ve
(FRANCE)

Marc-Antoine
CHARPENTIER

Robert W. LOWE

Marc-Antoine CHARPENTIER

et l'opéra de collège

G.-P. MAISONNEUVE & LAROSE
11, rue Victor-Cousin - Paris-V^e^
(FRANCE)

PREFACE

Le rôle de la musique dans les plans d'études des écoles d'Ancien Régime forme un important chapitre de l'histoire de la culture française. Ce sujet pourtant n'a été jusqu'à présent que très peu étudié. A part un nombre très restreint de références aux ballets et aux intermèdes de musique, mentionnées dans les histoires des collèges du XVIIe *ou du* XVIIIe *siècles, on trouve peu de détails sur l'activité musicale si florissante jadis dans les écoles de France.*

Remplir un peu cette lacune, en décrivant en détail l'épanouissement exceptionnel du théâtre lyrique au Collège Louis-le-Grand de Paris, tel est le but du présent livre. Dans cette école parisienne, le ballets et les intermèdes de chant furent introduits entre les actes des tragédies latines, et aboutirent, comme nous le montrerons, à de véritables opéras exécutés par les élèves du Collège assistés par des musiciens professionnels.

L'apogée de ces séances d'opéra scolaire fut les tragédies en musique composées par Marc-Antoine Charpentier, musicien français dont le génie est encore trop peu connu par les historiens de l'art français. Ce grand artiste composa pour le théâtre Louis-le-Grand au moins deux opéras. La partition d'une de ces œuvres, David et Jonathas, *existe encore. Elle servira admirablement d'exemple des talents de*

son compositeur et comme échantillon de la haute culture musicale des collégiens à l'époque. Pour compléter mon étude de cet aspect obscur de la culture française, j'ai esquissé l'essor de l'opéra de collège dans les autres écoles de Paris, de province et, à titre de comparaison, de Belgique.

Le présent livre s'inspire de ma thèse de doctorat d'Université soutenue en Sorbonne en 1949. *C'est avec beaucoup de gratitude que j'évoque ici la mémoire du regretté Paul-Marie Masson, ancien Directeur de l'Institut de Musicologie, qui, durant deux ans, m'a stimulé par ses entretiens cordiaux et m'a prêté un appui réel et efficace par son exemple et ses conseils. Je tiens à exprimer aussi mes remerciements à Henri Armani et à James E. Cracraft, pour le vif intérêt qu'ils ont porté à mon ouvrage et pour leurs précieuses indications concernant la présentation du texte.*

Puisse cette étude contribuer à mieux faire connaître Marc-Antoine Charpentier et l'opéra scolaire français dont il fut le plus illustre ornement.

Arizona State University
Tempe, Arizona.

Robert W. Lowe

CHAPITRE PREMIER

VIE DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER JUSQU'A SA NOMINATION AU COLLEGE LOUIS-LE-GRAND

Bien qu'il soit un des maîtres du XVIIe siècle français, Marc-Antoine Charpentier est encore de nos jours peu connu. Comme pour la plupart des musiciens de son siècle, les sources d'information sur sa vie sont très limitées. Ecrire une biographie de Charpentier, même sommairement, n'est donc pas chose facile. Puisqu'il ne fut jamais rattaché directement à la cour de Louis XIV, Charpentier n'a jamais eu l'occasion d'écrire des suites ou des *symphonies* pour les « vingt-quatre violons du roy ». N'étant pas lui-même instrumentiste, il n'a pas eu besoin de composer des *pièces de viole* ou *de clavecin* pour faire preuve de sa virtuosité aux « concerts du dimanche ». Quoiqu'il fût compositeur à l'Académie Royale de Musique, et pendant de longues années pour la Comédie-Française, son existence s'écoula tranquillement, à l'écart de Versailles et ses gazetiers. Marc-Antoine n'avait rien de légendaire ou de saisissant dans sa carrière. On ne lui a jamais attribué un air comme *Au clair de la lune,* et il lui manqua le Mister Pepys de Ben Jonson pour immorta-

liser son nom. Nous sommes aujourd'hui peu renseignés sur les événements, mêmes les plus élémentaires, pour reconstituer sa vie (1).

Où et quand est-il né ? Marc-Antoine Charpentier fut « à ce que je crois, Parisien », nous dit Sébastien de Brossard, prêtre, compositeur et musicographe contemporain du compositeur, mais il ne mentionne pas dans son *Catalogue des livres de musique* (2), la date de naissance de notre compositeur. D'après les registres de la Sainte-Chapelle pour le 18 juin 1698, Charpentier serait « natif du diocèse de Paris (3) ». Quant à sa date de naissance, Titon du Tillet dans son *Parnasse François* (1727), donne l'année 1634. Cette date, reprise par Laborde, Fayolle, et plus récemment par Fétis et Riemann, a été mise en question par Michel Brenet : « La date, dit ce musicologue, pour laquelle on n'a point de contrôle authentique, semble fautive, car elle crée une lacune fort longue entre les études du musicien et ses débuts et retarde jusqu'à un âge apparemment fort avancé la période de sa plus grande activité (4). »

En tout cas, « Ce Mr. Charpentier, affirme Brossard dans son *Catalogue*, demeura quelques années à Rome où il fut disciple et spectateur très assidu du fameux Carissimi ». Les dates exactes et la durée de son séjour dans la Ville Eternelle ne nous sont pas parvenues. Parlant de l'opéra *Bérénice vindicative*, représenté à Padoue en 1680, et pour lequel on employa « cinq cents Acteurs », le *Mercure galant* de février 1681 dit : « La Musique y fut charmante. Vous sçavez que c'est en quoy les Italiens excellent. Mr. Charpentier qui a demeuré trois ans à Rome, en a tiré de grands avantages. Tous ces Ouvrages en sont une preuve. » D'autre part, le poète-musicien Charles Dassoucy a rencontré Charpentier à Rome, où Dassoucy arriva dès 1654 au plus tôt. Dans une lettre écrite en 1672 à Molière, Dassoucy se plaint de l'ingratitude montrée par Charpentier malgré certaines faveurs à lui accordées à Rome par Dassoucy vers 1654. « Charpentier, écrit-il, n'est pas fil à lyer, mais un fol à plaindre, et qui, ayant dans Rome besoin de mon pain, et de ma pitié, n'est guère plus sensible à mes grâces que tant de vipères que j'ai nourries dans mon sein (5). »

Dans la plupart des références biographiques sur Charpentier, on affirme que le jeune Marc-Antoine aurait quitté sa ville natale pour Rome afin d'y étudier la peinture, mais qu'il y abandonnait le pinceau pour se faire élève du Carissimi. Quoi de plus naturel pour ce jeune Français, avide de suivre l'exemple d'au moins deux de ses ancêtres qui, peut-être, furent également peintres (6), que d'aller séjourner dans la Rome du Bernin, d'Urbain VII et d'Innocent X. Si la Ville Eternelle avait perdu beaucoup de son éclat dans le domaine de la peinture et n'avait pas remplacé les maîtres de la Renaissance, elle restait encore la capitale des papes, des princes et des mécènes d'art, où les nouveautés artistiques se succédaient à un rythme rapide. Tous les artistes étrangers voulaient faire le voyage de Rome pour étudier ou seulement voir, comme on vient de nos jours à Paris compléter son instruction ou chercher l'atmosphère favorable à ses travaux. Attiré sans doute, par les riches façades, le cérémonial fastueux et les nobles images des nouvelles églises en « style jésuite » qui peuplaient Rome, le jeune Charpentier aurait commencé, peut-être, par s'intéresser à Vignoble (7) et à Pozzi (8), pour finir en extase devant la musique que l'on entendit dans ces somptueux édifices baroques.

Malgré une certaine froideur officielle envers la musique chez Ignace de Loyola et les premiers Jésuites (9), leurs successeurs durent reconnaitre que pour atteindre le but de leur Institut, c'est-à-dire, attirer vers l'Eglise Catholique l'homme de la Renaissance, on pouvait se servir non seulement des beautés littéraires ou plastiques, mais de l'art musical également. Si l'on sait l'œuvre créatrice accomplie en architecture par les Jésuites, ce qui est moins connu, c'est que leur influence sur la musique fut aussi forte que celle qu'ils exercèrent sur l'architecture. Aussitôt que les statuts du *Ratio Studiorum* contre la musique furent adaptés au but plus élargi de l'Ordre florissant, les Jésuites commencèrent à « christianiser » le théâtre lyrique, alors à ses débuts. Le premier opéra sacré, un *dramma pastorale* intitulé *Eumelio,* par Agostino Agazzari (1578-1640), fut présenté en 1606 au Collège Romain. Cet opéra fut suivi par un grand nombre

d'œuvres qui aboutit à l'*Apotheosis Sancti Ignatii de Loyola*, de l'Allemand italianisé, Johann Hieronymus Kapsberger, représenté en 1622 au même collège (10).

Que l'on ne s'étonne pas donc de trouver au moment de l'arrivée de Charpentier à Rome le plus célèbre musicien de la ville, Giacomo Carissimi (1605-1674), comme maître de chapelle au Collège Germanique (11) et à l'église Sainte-Apollinaire, attachée au collège. Tout le public romain friand de bonne musique s'y précipitait pour entendre les cantates et oratorios dramatiques que ce compositeur avait mis en vogue (12). « C'est à Sainte-Apollinaire et au Collège des Allemands qu'ordinairement s'assemblent les meilleurs musiciens de Rome », écrivit un voyageur anglais. Richard Lassels en 1661 (1). Pietro della Valle, plusieurs années auparavant, portait le même témoignage : « Cette nuit de Noël, j'assistai à la messe et à tout office de cette église. Bien que, pour être arrivé un peu en retard, j'aie dû demeurer sur mes pieds et fort pressé par la foule, qui se trouvait là, je restai néanmoins avec le plus grand plaisir pour l'excellente musique que j'entendis. » Perdu également dans ces foules immenses, et enchanté par les chœurs émouvants des oratorios de Carissimi qui reflétaient si bien l'architecture exubérante de l'ambiance, le jeune peintre Marc-Antoine a dû trouver sa vocation de musicien, et se faire « disciple et sectateur très assidu du fameux Carissimi ».

Il est difficile de nous représenter aujourd'hui la célébrité dont ce compositeur italien relativement oublié jouissait en France et en Allemagne. Un indice en est la qualité des élèves qu'il sut attirer et former. Outre Charpentier, on peut citer Alessandro Scarlatti, fondateur de l'école napolitaine d'opéra ; Johann Kaspar Kerll, compositeur d'opéra à la Cour de Munich et au Collège des Jésuites dans la même ville et qui eut une grande influence sur Haendel ; Johann Phillipp von Krieger, dont les opéras et sonates fortement italianisants hâtèrent la naturalisation de ces genres en Allemagne ; Michel Farinel, célèbre violoniste et compositeur français, intendant de la musique de Louise d'Orléans, reine d'Espagne, etc. Il est piquant de constater que les gazetiers

de l'époque répétaient en titre de grand éloge que Lulli, adversaire acharné de Charpentier, avait été également élève de Carissimi. « Ainsi, l'on ne peut nier, dit le *Mercure galant* (déc. 1693), qu'ils ayent puisé l'un et l'autre dans la mesme source. »

Même Le Cerf de la Viéville, qui n'était guère prévenu en faveur des musiciens italiens, écrivit de Carissimi en 1705 : « J'ai toujours été persuadé qu'il est le plus grand Musicien que l'Italie ait produit, et un Musicien illustre à juste titre, plein de génie, mais de plus, ayant du naturel et du goût ; enfin le moins indigne adversaire que les Italiens ayent à oposer à Lulli (14). »

Quel fut le système d'enseignement du « meilleur maistre d'Italie », auquel le jeune apprenti Charpentier dût se soumettre ? Nous en savons peu de choses. Une transcription par Marc-Antoine d'une messe de Beretta, *Missa mirabiles elationes Mariae,* à seize voix en quatre chœurs, suivie de *Remarques sur les Messes à seize parties d'Italie,* dont chaque page porte la trace d'une étude approfondie par les commentaires détaillés, nous permettent d'entrevoir la formation et le sens critique du compositeur-novice (15).

En parlant de l'influence de Carissimi sur Charpentier, voici ce que dit le musicologue belge, Maurice Barthélemy :

« Il paraît évident que Charpentier est un très grand poète du sentiment religieux. Tous les tableaux de la Bible sont pour lui des scènes visuelles qui l'émeuvent ou l'inclinent à la rêverie. C'est une raison pour ne pas voir seulement en lui un émule de Carissimi, selon une opinion traditionnelle. On n'accorde pas tant d'admiration ou d'attention à un suiveur ou à un adopteur. Carissimi a formé Charpentier, mais celui-ci use d'une façon toute personnelle de l'enseignement de son maître. Il l'égale en pureté, en délicatesse, en mélancolie, mais il est plus passionné et plus tragique. Il n'a pas comme Carissimi cette tendresse parfois un peu trop suave, extatique, « berninesque », ce souci de la symétrie, de l'équilibre qui donne à l'œuvre du Romain une teinte parfois un peu académique. Charpentier a une gamme d'émotions plus étendue : il traite souvent les actions du Nouveau Testament, ce que ne fait pas Carissimi. Il est plus varié ; Carissimi se

contente d'une basse réalisée à l'orgue, alors que Charpentier utilise les associations instrumentales les plus diverses. Enfin, il est un dramaturge extraordinaire, surtout par l'ampleur expressive de sa déclamation. Plus souvent il atteint au grandiose. La liberté de son harmonie avec ses quintes consécutives, ses octaves augmentées, ses septièmes non préparées, ses modulations brèves et rapides, dépasse les ressources mises en œuvre par Carissimi (16). »

Son apprentissage à Rome achevé, Charpentier a-t-il fait des arrêts prolongés dans les villes d'étape comme Avignon, par exemple, où l'on trouve au Musée Calvet une cantate manuscrite, « Coulez, coulez charmans ruisseaux », pour une « taille » avec basse continue et deux dessus de violon ? En tout cas, il rapporta à Paris, vers 1672, quelques œuvres de Carissimi. « On m'a assuré une chose, écrit à ce propos Brossard, qui cependant est bien difficile à croire : il (Charpentier) avoit une mémoire prodigieuse, et lors qu'il avoit entendu une musique, il ne manquoit pas d'en écrire exactement toutes les parties. Et c'est de là que les motets *Vidi impium, Emendemus, In melius,* etc. et plusieurs Oratorios de Carissimi et qui n'ont point été imprimez sont passez en France, du moins on le prétend ainsi (17). »

On ne sait à peu près rien des activités de Charpentier pendant les premières années suivant son retour à Paris. Il fit sonner haut ses relations avec le compositeur romain dans les cercles italianisants déjà formés par le chanoine Nicaise (18) et par René Ouvrard. Ce dernier avait fait vers 1655 un voyage à Rome où il connut Carissimi et apprit à goûter la musique italienne. Il composa des motets pour la Sainte-Chapelle dont il était Maître de Musique, et fut le premier avant Charpentier à s'essayer dans le genre des « histoires sacrées » dès 1663.

Charpentier s'adressa surtout à M. Matthieu, prêtre dilettante, curé de Saint-André-des-Arts, qui, selon Serré de Rieux, « avoit établi chés lui un concert toutes les semaines, où l'on ne chantait que de la Musique Latine, composée en Italie par les grands maîtres qui y brillaient depuis 1650 : Luigi Rossi, Cavalli, Cazzati, Carissimi à Rome, Legrenzi à Venise, Colonna à Bologna, Alessandro Melani à Rome

(19)... » L'abbé Matthieu possédait au moins quatre volumes d'un remarquable recueil de musique religieuse, édité à Rome par un certain sieur Floridus ou Floridi entre les années 1650 et 1665. Cette collection comprenait outre des œuvres des compositeurs déjà mentionnés, des partitions de Durante, Abbatini, Tricarico, Savioni Fabri, Pagliardi, etc. Voici en quels termes Serré de Rieux décrit les activités de Charpentier chez ce curé mélomane :

« Cette pressante ardeur que l'exemple (b) fit naître
Forma le goût sçavant que Paris voit s'accroître.
Nos chants trop amolis d'une fade langueur,
D'un caractère fort y prennent la vigueur :
Il semble que par lui tout l'Art de l'Italie
Au nôtre s'accommode et se réconcilie.
D'un pieux Amateur (c) le zèle curieux,
Dans la France attira des Motets précieux,
Qui traçant à nos Chants une route nouvelle,
A nos Auteurs naissans servirent de modèle.
D'ouvrages renommés il forma son Concert ;
De tous les Connoisseurs il fut l'azyle ouvert.
Les Exécutions vives et difficiles,
Firent dans l'Art du Chant des Elèves habiles ;
Et le Latin offrant plus de fécondité
Dans un tour nouveau sçavamment fut traité.
Charpentier revêtu d'une sage richesse,
Des Cromatiques Sons fit sentir la finesse :
Dans la belle Harmonie il s'ouvrit un chemin,
Neuvièmes et Tritons brillèrent sous sa main (19). »

On sait que pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle on était en pleine guerre musicale franco-italienne à Paris. Lulli, tout-puissant dans le domaine du théâtre lyrique, n'avait pas pu supprimer le parti italianisant qui se retrou-

(b) De la Musique Italienne.
(c) Le curé de Saint-André-des-Arts.

vait surtout aux concerts d'église. Car, chose curieuse, ce fut le Florentin qui établit en France le style musical proprement français. Quant à Charpentier, « c'est de ce commerce qu'il eut avec l'Italie dans sa jeunesse que quelques Français trop puristes ou pour mieux dire, jaloux de la bonté de sa musique, ont pris fort mal à propos l'occasion de lui reprocher son goût italien (20). »

D'après le témoignage de ce même Brossard, Charpentier « à son retour d'Italie, travailla pendant quelque temps pour les Comédiens François. » Effectivement, en 1672, le compositeur eut l'occasion de faire entendre sa musique devant le grand public de Paris. Cette occasion lui fut offerte par la brouille entre Lully et Molière qui amena celui-ci à choisir Charpentier comme compositeur des intermèdes à ses comédies. Sans entrer dans les détails de la querelle, éclaircissons un peu le rôle de la musique dans les pièces de Molière, pour faire mieux comprendre l'importance de la collaboration entre ce dernier et son nouvel associé, Marc-Antoine Charpentier.

On sait que tous les efforts que Mazarin déploya à partir de 1645 pour implanter l'opéra italien à Paris avaient échoué à cause de l'ignorance du public français de la langue italienne et de l'invraisemblance des livrets (21). Or, au XVIIe siècle, en France et surtout à la Cour du Roi-Soleil, il fallait, au dire de Saint-Evremond, « tenir les yeux, les oreilles et l'esprit dans un égal enchantement ». Les fêtes de la Cour, les *ballets de Cour,* et la *pastorale,* genres à la mode au début du siècle, n'avaient fait usage de dialogue-récitatif que très maladroitement et, tout comme l'opéra italien, péchaient contre les règles de la vraisemblance dramatique. Les *pièces à machines* comme l'*Andromède* (1650) de Pierre Corneille et de Dassoucy, elles aussi, avaient aussi peu d'intérêt littéraire que musical.

On commençait à se lasser du théâtre à grand spectacle lorsque, grâce au génie de Jean-Baptiste Lulli et Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, une nouvelle forme dramatique fut inventée, la *comédie-ballet,* précurseur de l'opéra-comique. Dans le ballet de l'*Amour malade* (1657), le comédien-auteur parisien avait déjà vu le baladin-compositeur floren-

tin habillé en Scaramouche et entouré d'une théorie de médecins, tenir un discours grotesque à un âne et lui décerner le diplôme de docteur en ânerie, tandis que le chœur des médecins lui chante un couplet en latin de cuisine qui évoque par avance la cérémonie du dernier acte du *Malade imaginaire.*

Le grand succès de cette farce dansée et mimée et d'autres semblables à elle, indiquait une orientation nouvelle dans le goût de la Cour vers la comédie mêlée habilement de musique et de danse. Son expérience du théâtre fit découvrir à Molière quels avantages il y aurait à réunir la musique et le dialogue en un seul et même discours. Ne savait-il pas d'ailleurs la passion de Louis XIV pour la danse, et qu'à l'exemple du jeune monarque toute la Cour pratiquait le ballet ? En introduisant donc dans la comédie ces ballets français où Lulli avait fait ses premières armes, en y joignant l'éclat des chœurs, et en reliant toute cette musique à l'action par des liens logiques, Molière allait trouver, bon gré mal gré, l'une des formules essentielles du futur opéra-comique.

C'est avec le *Mariage forcé* que Molière a commencé sa collaboration étroite avec Lulli dans ce genre nouveau de la comédie-ballet. Leur commune activité va durer sept années (de 1664 à 1671), pendant lesquelles le librettiste verra son importance diminuer au profit du compositeur. Le chant, la danse et la musique instrumentale que Molière ajouta au *Mariage forcé,* créé le 29 février 1664 au Louvre, ont déjà une importance à peu près égale à celle du dialogue. Aux représentations de cette comédie « avec les ballets et les ornamens » sur la scène du Palais-Royal le mois suivant, il ne fallait pour l'orchestre, pas moins de douze violons, sans parler du reste, clavecin, hautbois et tambours.

L'Amour médecin (1665) se compose de trois petits actes, précédés d'un court prologue chanté, où l'on voit la Comédie proposer à la Musique et au Ballet de mettre fin à leur rivalité et de s'unir *pour donner du plaisir au plus grand roi du monde.*

Tout comme dans le *Mariage forcé,* les intermèdes de chant et de danse font corps intimement avec la pièce.

L'année 1666 s'achèvera pour Molière par le triomphe de la musique avec la *Pastorale comique*, « troisième entrée du Ballet des Muses » ; pièce satirique, où prédominent les airs chantés. Ce fut donc là un nouvel acheminement vers l'opéra. Au cours du *Sicilien* (1667), Molière se fait chanteur, et dans le rôle de don Pèdre, en chassant de chez lui les danseurs amenés par Hali, il reprend l'air que l'esclave venait de chanter.

Dan *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), « comédie-ballet pour le divertissement du Roy », les interventions musicales se multiplient au cours de la comédie qui prend l'aspect d'un intermède inséré dans un *ballet de cour*. Quant aux *Amants magnifiques* (1670), où Louis XIV dansa au prologue, Molière ne voulut point, plus tard, admettre cette pièce à son repertoire au Palais-Royal, car il ne la considérait que comme un canevas, un prétexte à musique.

Ce fut dans *Psyché* (1671), « pièce à machines » sur un sujet de tragédie que la partition musicale de Lulli vit son importance grandir dans une proportion encore jamais atteinte. Soit que Molière manquât de temps, soit peut-être qu'il se lassât de voir son rôle de collaborateur se subordonner de plus en plus à celui du Florentin, Molière demanda à deux autres poètes, Pierre Corneille et Philippe Quinault, de l'aider dans sa partie de la tâche, qu'il venait à peine de commencer. Dans cette œuvre la musique empiète en tous points sur le texte parlé. Ne trouve-t-on pas le plan d'un véritable opéra dans cette « tragédie-comédie-ballet » en cinq actes, avec son prologue, ses intermèdes chantés et ses développements symphoniques introduits au cours de l'action et étroitement rattachés au sujet ? En effet, il ne sera besoin que de quelques retouches de Thomas Corneille et des récitatifs de Lulli pour que cette œuvre puisse entrer en 1678 à l'Académie Royale de Musique comme tragédie lyrique.

L'on sent donc que le jour est proche où Lulli fera représenter des pièces chantées entièrement en français. Effectivement, peu de temps après, le compositeur rompit ouvertement avec Molière, acheta de Pierre Perrin, librettiste du premier opéra français *Pomone* (3 mars 1671), son monopole d'opéra en langue française, et obtint du roi la per-

mission d'établir une Académie Royale de Musique, c'est-à-dire un Opéra. Afin d'éliminer toutes les concurrences possibles, le Florentin obtiendra aussi, une ordonnance qui défendra aux autres troupes que la sienne de « faire aucunes représentations accompagnées de plus de deux airs et deux instruments (22) ».

Cette démarche, on le voit, signifiait presque la ruine des théâtres comme celui de Molière au Palais-Royal où l'on ne jouait plus que des pièces à grand spectacle. Molière put, dans une certaine mesure, parer le coup que lui assénait Lulli en obtenant un allègement de cette restriction draconienne : il fut désormais permis aux comédiens d'employer *six* voix et *douze* instruments. Tout en se servant de la partition de Lulli, Molère continua à jouer *Psyché* sur la scène du Palais-Royal. Muni d'une licence donnée par le roi, Lulli à son tour se fit propriétaire de toutes les œuvres que son ancien collaborateur avait naguère destinées à la musique.

Voyant donc ses activités professionnelles entravées gravement par son ex-associé, Molière dut alors chercher un nouveau collaborateur capable d'ajouter à ses comédies l'accompagnement musical qu'il persistait à juger nécessaire. Son choix se porta sur Marc-Antoine Charpentier (23). Après avoir traversé plus de deux siècles et demi, les dernières pièces de Molière sont venues à nous, dépouillées des « agréments » de musique du jour de leur création. De plus, nous avons pris l'habitude de les considérer sous le point de vue presque exclusivement littéraire, bien que la collaboration de Molière et Charpentier ait abouti, comme nous le verrons, à un petit opéra-comique à l'état embryonnaire, *Le Malade imaginaire*.

Molière fit d'abord remanier par Charpentier les partitions de plusieurs comédies du répertoire antérieur. Ainsi donc, le 8 juillet 1672, il riposta à Lulli par une nouvelle représentation de *La Comtesse d'Escarbagnas*, cette fois avec la musique de Charpentier (24). Cette même année, Molière reprit *Le Mariage forcé*, non plus avec la partition de Lulli, mais avec celle de son nouvel associé, Charpentier (25).

Lors d'une reprise de la comédie *Le Médecin malgré lui* (toujours en 1672), Charpentier fut requis par Molière de

faire pour les couplets de Sganarelle un nouvel air, destiné à remplacer celui composé par Lulli en 1660. Cette chanson à boire de Charpentier, dite « Les glougloux » a été attribuée à Lulli. Il n'en est rien et cet air, que la tradition (un peu altérée) a conservé au Théâtre-Français, est l'œuvre de Charpentier (26).

Malgré sa santé chancelante, Molière réussit à achever sa dernière pièce *Le Malade imaginaire,* et chargea Charpentier d'en écrire la partition musicale. Cette comédie ne fut représentée (le 10 février 1673) que par permission spéciale, et après plusieurs remaniements de la musique, par suite des tracasseries mesquines de Lulli. C'est ainsi que nous trouvons à la page 48 de la partition manuscrite conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris, *Le Malade Imaginaire avant les déffenses, dans sa splendeur* : et sur page 52, le titre suggestif, *Le Malade imaginaire rajusté autrement pour la* 3e *fois.* D'après les recherches de Jules Bonnassies dans les archives de la Comédie-Française, Charpentier disposait pour son *Malade Imaginaire* de douze violons, trois « symphonistes » et sept musiciens ou musiciennes, c'est-à-dire, chanteurs, touchant chacun de trois à onze livres par soirée (27).

Le grand rôle de la musique et de la danse dans le prologue de cette pièce de Molière, et dans les « accessoires » habilement rattachés au sujet, en fait presque un opéra-comique. Au cours de toute l'œuvre, la partition de Charpentier intensifie le sens de l'action et participe même à l'intrigue, comme dans la scène de la leçon de chant de Cléante et d'Angélique. De tels intermèdes musicaux offraient un élément de variété savoureux. Molière et sa troupe savaient en tirer, au dire des gazetiers, un parti remarquable, malgré la déficience de leur chant (car Lulli avait débauché les meilleurs musiciens et danseurs de Molière pour en former le personnel de son Opéra).

Molière, on le sait, rendit du sang et s'évanouit sur la scène du Palais-Royal pendant la quatrième représentation du *Malade imaginaire,* alors que les chanteurs faisaient retentir les accords joyeux de Charpentier « Vivat, cent fois

vivat ». A la mort de son directeur, Lulli fit évincer la troupe de Molière de sa salle et se l'appropria. Une nouvelle ordonnance, le 30 avril 1673, limita le maximum de leur effectif musical à deux voix et six violons. Malgré cette mesure vexatoire, Charpentier continuera à écrire jusqu'en 1685, des prologues, intermèdes et airs pour la Comédie-Française et pour d'autres théâtres de Paris (28).

Vers 1680, nous trouvons Charpentier logé chez Marie de Lorraine, duchesse de Guise, dans son somptueux hôtel du Marais, où cette mélomane entretenait de la musique « si bonne que celle de plusieurs souverains n'en approchait pas (29) ». D'après Titon du Tillet dans son *Parnasse François,* Charpentier s'installa chez elle lorsqu'il revint de Rome (30). De plus, Roger de Gaignières, qui fut l'intendant de la duchesse depuis 1671 jusqu'en 1688, semble confirmer que notre compositeur devint maître de musique chez Marie de Lorraine tout de suite après son retour d'Italie. Dans une lettre écrite en 1680 à Gabriel de Roquette, évêque d'Autun, Gaignières dit : « Vous savès aussi bien que moy de quel prix est pour elle (Marie de Lorraine) cette musique, dont elle a bien voulu choisir elle-mesme les exécutans, avec Marc-Antoine Charpentier, son maître de musique, *lorsqu'il revint de Rome* pour entrer à l'hostel de Guise (31). »

Marie de Lorraine naquit en 1615. Elle est restée en exil avec sa famille jusqu'en 1664. Ce n'était qu'en 1675 qu'elle hérita l'énorme fortune des Guise. Ce n'est qu'en novembre 1675 aussi, qu'elle eut pu prendre possession de l'Hôtel du Marais, où elle devait passer les treize dernières années de sa vie. Puisqu'il est peu probable qu'elle ait entretenu un si nombreux personnel musical avant de devenir propriétaire de l'Hôtel du Marais, nous pouvons supposer que la nomination de Charpentier ne pût se faire avant 1675. Or, Charpentier avait déjà fourni à Molière la musique pour *La Princesse d'Escarbagnas* et le *Mariage forcé,* pour ne pas mentionner le *Malade imaginaire.* N'est-il pas possible qu'ayant assisté à une de ces représentations de Molière, où elle avait l'occasion d'entendre les intermèdes de Charpentier, la Duchesse de Guise se soit décidée à engager le jeune compositeur pour un des concerts donnés à l'Hôtel du Marais ? En

tout cas, bien que Charpentier vécût chez elle jusqu'à la mort de la duchesse en 1688, la position du compositeur n'était pas très importante vers cette date, si l'on en peut juger par le testament de Mlle de Guise, daté du 28 février 1688. Sur une liste de plus de soixante-dix officiers et domestiques, Charpentier est le trente-sixième en ordre d'importance. Il n'a reçu comme récompense que « deux mil livres, une fois payez », tandis que trois chanteurs et le « chef de cuisine » ont reçu 5.000 livres. En effet, seulement trois des quatorze musiciens employés par la duchesse reçurent aussi peu d'argent que Charpentier (32).

Marie de Lorraine aimait à organiser des concerts auxquels les plus grands artistes de Paris, Lulli entre autres, paraissaient, et elle avait dans son « Cabinet de musique... un banc de bois de chesne, six pupitres sur leurs guéridons de pareil bois, un clavecin sur son pied prisé 75 livres (33). » Ce fut pour cette protectrice des arts et dans ce cadre luxueux que Charpentier introduisit le genre charmant de la cantate, qu'avait pratiqué son maître Carissimi. Heureusement, Charpentier a parfois mis en marge des partitions les noms de ses chanteurs à l'Hôtel du Marais, détail qui nous permet d'affirmer que certaines de ses œuvres étaient écrites pour Mlle de Guise.

Plusieurs cantates destinées à cette mélomane nous restent encore comme, par exemple, *Orphée descendant aux enfers*, pour trois voix accompagnées de deux violons (dont un est violon solo pour le rôle d'Orphée), deux flûtes et basse continue, instrumentation qui convenait au concert de chambre (34).

Henri Quittard a démontré clairement que la pastorale « *Couronne de Fleurs* », petite cantate mise en musique par Charpentier sur un poème attribué à Molière et destiné à un concert à l'Hôtel du Marais, n'est autre que la version primitive du prologue du *Malade imaginaire* (1672) (35). Nous avons déjà vu comment Lulli avait réussi à évincer Molière de la Cour de Versailles et différer la création du *Malade imaginaire*, prévue originairement pour l'automne de 1672 à l'occasion du succès des armées françaises en Hollande. Effectivement, ce n'était que le 10 février de l'année suivante,

et à Paris, que Molière a pu donner sa nouvelle œuvre. A cette date, les allusions du prologue aux victoires de Louis XIV avaient perdu beaucoup de leur propos. Au lieu de reprendre la version primitive du prologue, Molière passa outre, écrivit un autre prologue, celui qui figure aujourd'hui dans les éditions définitives de ses œuvres et pour lequel Charpentier composa une deuxième partition. Ce n'est, sans doute, qu'après plusieurs années et pour un concert à l'Hôtel du Marais que Charpentier crut pouvoir se servir sous le titre « Couronne de Fleurs » d'un divertissement devenu sans emploi. En tout cas, le chroniqueur du *Mercure Galant* de mars 1688 assure ses lecteurs que Charpentier « a longtemps demeuré à l'hostel de Guise et a fait des choses pour la musique de Mlle de Guise qui ont esté beaucoup estimées des plus habiles connoisseurs ».

En même temps que son travail chez Mlle de Guise et à la Comédie-Française. Charpentier s'occupa depuis 1679 jusqu'en 1686 au moins de la musique qui servait aux cérémonies célébrées pour le Dauphin lorsque ce prince était empêché par ses études d'assister aux offices de son père, Louis XIV. Que ces compositions, souvent de grands Psaumes, comportant des soli, des chœurs et une partie symphonique aient trouvé la faveur du Roi lui-même, on peut en juger par le fait que le souverain, en villégiature à Saint-Cloud, « congédia à l'arrivée toute sa musique et voulut entendre celle de Monseigneur le Dauphin jusqu'à son retour à Saint-Germain. Elle a tous les jours chanté à la Messe des Motets de Monseigneur Charpentier et sa Majesté n'en a point voulu entendre d'autres quoy qu'on lui en eust proposé (36) ».

A l'occasion de la réception du Dauphin dans l'ordre du Saint-Esprit, en janvier 1682, le *Mercure Galant* nous dit que « sa musique s'y fit entendre pendant la Messe. Elle étoit de la composition de M. Charpentier dont je vous ay si souvent parlé. Mesdemoiselles Pieche y firent paroistre leurs belles voix à leur ordinaire ».

En avril 1683, les deux « Maîtres de Musique de la Chapelle du Roy », Dumont et Robert, prirent leur retraite et pour les remplacer, le roi décida d'en nommer non pas seu-

lement deux, mais quatre. Un concours solennel fut organisé selon lequel tous les compositeurs désireux de prendre part seraient invités à Versailles aux frais de l'Etat pour faire exécuter l'un après l'autre, en différents jours et par tirage au sort, chacun un motet à la messe du roi. Trente-cinq musiciens « de tous les points du Royaume » se présentèrent, parmi lesquels Charpentier. Sur les trente-cinq, Louis XIV, juge unique et infaillible du concours, en désigna quinze pour prendre part à l'épreuve finale, c'est-à-dire, pour être mis en loge pendant six jours avec le texte d'un psaume à mettre en musique. Charpentier réussit la première épreuve mais à cause d'une grave maladie, il ne put se présenter pour l'épreuve finale, d'où sortirent triomphants « La Lande, Organiste de S. Jean-en-grêve, Minoret, Maître de Musique de S. Germain l'Auxerrois, Goupillet, Maître de Musique de l'église de Meaux, et Colasse, élève de Lully ». « J'ay à vous apprendre, commente le chroniqueur du *Mercure*, que le Roy un peu avant son départ (il était en Touraine) donna une pension à M. Charpentier. Vous sçavez qu'il a toujours composé la Musique qu'on a chantée à la Messe de Mgr le Dauphin, lorsque ce Prince n'assistoit pas à celle du Roy. Comme je vous ay parlé de luy dans les occasions où sa Musique a fait bruit, je n'ay rien davantage à vous en dire (37). »

C'est vers l'an 1684 que Charpentier entra en relations professionnelles avec les Pères Jésuites de Paris par sa nomination au poste de maître de chapelle à leur église Saint-Louis, rue Saint-Antoine. Ce contact va être de longue durée et sera fructueux car c'est grâce à ce poste « alors des plus brillants », comme dit Brossard, que Charpentier sera à même de faire entendre ses œuvres religieuses devant le grand public de Paris.

La Maison Professe, rendue célèbre par Madame de Sévigné (38), fut construite en 1580 sur l'emplacement de l'hôtel Dainville que le cardinal de Bourbon, oncle de Henri IV, avait donné à la Compagnie de Jésus cette même année. Une chapelle y fut établie en 1582, sous l'invocation de Saint-Louis, roi de France. Mais la Maison prit rapidement une très grande importance, grâce à l'excellence de la prédication et au faste du cérémonial. Cette chapelle était devenue

insuffisante, lorsque, en 1619, Louis XIII céda gratuitement aux Pères les anciens murs et fossés de la ville à côté de leur résidence, pour y faire ériger une église plus vaste. Le roi lui-même, assisté de François de Gondy, archevêque de Paris, posa la première pierre, en 1627, de ce nouvel édifice, que l'on a caractérisé comme un « Gesù de Rome transplanté sur le sol parisien ». Le cardinal Richelieu fit ériger le portail à ses frais, en 1634, et y célébra la première messe le 9 mars 1641, en présence de Louis XIII, de la reine et de Gaston d'Orléans, frère du roi. Louis XIV s'y fit inscrire comme congréganiste et assistait souvent aux cérémonies d'apparat les jours de grandes fêtes. L'orgue de la Maison Professe, construit en 1643 et dont un dessin subsiste, comportait trois claviers, avec vingt jeux. « Sans être parmi les plus importants de Paris, il venait cependant dans un rang honorable (39). »

Au moment de l'arrivée de Charpentier, la Maison Professe était devenue l'église la plus en vogue à Paris, tant pour la musique que pour son cérémonial. En 1657, par exemple, deux jeunes gentilshommes hollandais, MM. de Villiers, en visite à Paris, écrivirent dans leur *Journal* (publié en 1862 par Faugère) : « L'après-dînée nous fusmes à l'Eglise des Jésuites. Les armes du Roy et de la Reine y estoient représentées, soutenues de ces petits corps ailés ; et par des machines et des ressorts, on faisoit descendre l'hostie jusque dans les mains de l'Evesque... Il y eut une magnifique musique, composée des meilleures voix de celle du Roy et aidée de celle de l'église même qui est excellente... Le Roy, la reine, M. le cardinal et la plupart des grands de la cour y assistèrent. »

Appuyé par les Jésuites, dont beaucoup, ayant fait leurs études à Rome, y avaient goûté la musique italienne à ses sources, et assisté des meilleurs chanteurs de l'Opéra, Charpentier composa pour ce public distingué plus de cent motets, psaumes, antiennes, messes et proses, depuis de courts morceaux à voix seule jusqu'aux notes polyphoniques à huit voix sans ou avec symphonies instrumentales. « Le jubé (de l'église Saint-Louis) est paré de l'Opéra en habit de Ville, écrivit un témoin contemporain, qui exécute et qui repré-

sente un ou deux Psaumes, comme pour s'essayer, pour se disposer aux personnages que ces Messieurs joueront une heure après. Et cette Eglise est si bien l'Eglise de l'Opéra, que ceux qui ne vont point à l'un, s'en consolent en allant à Vêpres en l'autre, où ils le retrouvent à meilleur marché, et qu'un Acteur, nouvellement reçu, ne se croiroit même qu'à demi en possession de son rang et de son emploi, si on ne l'avoit installé et fait chanter là (40). »

C'est dans le cadre fastueux de la Maison Professe que Charpentier fera chanter des grands motets ou cantates religieuses en langue latine, composés pour satisfaire au goût des Parisiens pour la musique dramatique même aux offices d'église. Il n'est nullement exagéré de dire que vers cette époque le grand motet tenait lieu, pour ainsi dire, de maigre musical à l'usage des jours où l'Opéra faisait relâche : on allait à la Maison Professe entendre les mêmes artistes que l'on applaudissait d'ordinaire sur la scène de l'Académie de Musique.

Depuis qu'Henry Dumont avait publié ses *Cantica sacra* pourvus d'une basse continue (1652), la musique religieuse française s'est détournée définitivement du chant *a cappella* de l'école palestrinienne. Les motets à voix seule, à deux voix et à trois voix avec *basso continuo* dont les textes étaient généralement tirés de l'Ecriture sainte ou des prières liturgiques, devenaient un genre de composition que cultivaient de nombreux autres compositeurs, Boësset, Moulinier, Bousignac. Ce fut surtout Lulli qui mit au point le cantique de vêpres dans ses « grands motets », notamment dans son célèbre *Te Deum* de 1677, avec le prélude d'orchestre, l'accompagnement varié à chaque verset, le déroulement de soli, de duos, de trios et de *tutti*. Charpentier, de sa part, adoptera ce genre de grande cantate religieuse latine qui ne conservait avec l'esprit de la liturgie qu'un rapport extérieur et qui exprimait toute la pompe et la grandiloquence qui avaient fait le succès des tragédies en musique de Lulli à l'Opéra. Ayant dans sa jeunesse subi l'influence de Carissimi, Charpentier s'attachera à emprunter à son maître ses principes d'une déclamation récitative propre à mettre en relief les versets bibliques qu'il choisira comme textes. Il ajoutera une

note de ferveur qui, tout en rappelant les polyphonies de Victoria, fera contraste avec l'éclat parfois pompeux de Lulli. Le jeune Français traduira en musique les prières de la liturgie sous la forme d'une mélopée lyrique beaucoup moins sèche, moins rigide que le récit d'un Carissimi et avec des harmonies de loin plus complexes et dissonantes que celles d'un Lulli.

Suivant une tradition déjà établie aux concerts à l'église de Saint-André-des-Arts par l'abbé Matthieu, les « oratorios » de Carissimi et les « histoires sacrées » de Charpentier furent exécutées également à l'église Saint-Louis. L'oratorio, ou histoire sacrée, n'est rien d'autre qu'une narration tantôt lyrique, tantôt dramatique, tiré généralement d'un sujet religieux de l'ancien ou du nouveau Testament. « On doit se rappeler, surtout, écrit à ce propos Brenet, qu'à cette époque, l'oratorio, sous sa première ou plus pure forme, celle de l'*histoire sacrée* en langue latine, était classée dans la musique religieuse, que ses premières manifestations à Rome avaient eu lieu dans les églises, et qu'à Paris, les partitions de Charpentier étaient exécutées comme de grands motets, pendant les cérémonies d'apparat à la Sainte-Chapelle du Palais, ou en l'église des Jésuites (41). »

C'est le caractère dramatique et théâtral de ce genre de musique extraliturgique qu'il faut souligner. Pour une procession où Louis XIV doit figurer, Charpentier écrit, par exemple, un « canticum », c'est-à-dire une cantate au Saint Sacrement que l'on commencera « quand le Roy sera arrivé devant le reposoir », et où une voix basse tient le rôle du Christ invitant les fidèles, dans un passage *Venite ad me,* que précède un prélude, et que suit un chœur à cinq voix qui lui répond avec toute la *symphonie* (42). Dans la plus connu des oratorios de Charpentier, *Le Reniement de saint Pierre,* notre compositeur fait preuve de sa maîtrise de la technique d'ensemble si caractéristique des compositeurs d'opéra italiens de l'époque (43). Dans une scène surtout, une discussion violente éclate dans la cour du grand prêtre, entre Pierre, les deux servantes et l'ami de Malchus : les trois accusent Pierre tandis que lui affirme avec sa voix frémissante de haute-contre : *non sum, non eram, non fui.* En entendant le

quatuor qui suit on croirait avoir affaire à un final d'opéra du dix-huitième siècle.

Les paroles sont en général choisies dans l'Ecriture sainte et distribuées entre l'« historien », ou récitant, le chœur et les divers interlocuteurs de l'action. L'étendue des sujets de ces oratorios est remarquable. Ils comprennent des petites scènes de la Passion de Jésus-Christ et des panoramas de l'histoire sainte tels qu'un « Dernier Jugement » où Dieu répond aux appels d'un « chorus hominum », et à un chœur de damnés, d'élus et d'anges, le tout dominé par des « instruments et simphonie de trompettes ». Charpentier trouve son inspiration tantôt dans une simple conversation, comme l'attendrissante scène entre le Christ et Marie Madeleine devant le tombeau ouvert, tantôt dans la violence de l'altercation de l'Archange Michel et les « bons anges » avec le « dragon » et son chœur d'« anges méchants ». Ces textes varient depuis des louanges lyriques, même extatiques, de la Vierge Marie jusqu'aux clameurs horrifiées des mères des Saints-Innocents.

Il est extrêmement difficile de déterminer la date de composition de la plupart des œuvres religieuses de Charpentier et l'endroit de leur première audition. Quant aux partitions destinées aux Jésuites, leur seul titre nous sert parfois d'indice. Les motets dédiés aux saints de la Compagnie étaient sans doute écrits pour honorer ces personnages à l'occasion de leur fête. De telles compositions sont le « Motet pour saint François de Borgia » (successeur de saint Ignace comme Général des Jésuites), pour haute-contre, deux dessus et basse continue, sur le texte *Beatus vir qui inventus est* ; et le « Canticum de St. Xaviero Reformatum » pour quatre voix mixtes et quatre parties d'instruments, avec prélude (44). Le « Salve Regina des Jésuites », antienne pour ténor et basse continue (tome IV des *Mélanges*), et « Miserere des Jésuites » pour 6 voix, deux dessus et continuo (tome VII), étaient manifestement destinés aux offices des Pères. Le « Miserere » a ceci de particulier qu'il porte les noms de Mlles Brion, Tallon, Isabelle, Grandmaison, et Madame Bossan, Carlié, Beaupuy, Joly (et de Charpentier lui-même), tous membres également du personnel musical de l'Hôtel du Marais.

Il se peut bien que l'oratorio « *Pestis Mediolanensis* » (tome III), ait été représenté en 1684 à la Maison Professe. Cette

histoire sacrée a comme sujet la plaie qui ravageait Milan pendant l'hiver de 1576-1577, et le rôle héroïque joué pendant ces mois par Charles Borromée, cardinal archevêque de la ville, pour aider les malades. Or, ce dernier mourut en 1584 et fut canonisé en 1610. L'an 1684 était donc le centenaire de sa mort, anniversaire qui donnait lieu à de nombreuses célébrations en son honneur, en particulier le jour de sa fête, le 4 novembre. Ce saint avait été particulièrement lié avec saint François Borgia et soutenait la Compagnie naissante. Les Pères avaient donc de bonnes raisons de vouloir fêter avec éclat ce cardinal protecteur en faisant exécuter dans leur sanctuaire lors de son centenaire l'oratorio de Charpentier pour soli, chœur à huit voix et orchestre.

NOTES

(1) La seule biographie de Charpentier, *Un Musicien Français oublié, Marc-Antoine Charpentier*, par Claude Crussard, Floury, 1945, est une étude intéressante mais incomplète. Pour d'autres publications sur Charpentier, voir notre bibliographie, pages 169-173.

(2) *Catalogue du Cabinet de Sébastien de Brossard*, (1724), p. 224, manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris.

(3) Voir Michel Brenet, *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle*, p. 261.

(4) Brenet, *op. cit.* p. 353.

(5) Claude Nego, *Rimes redoublées*, Paris (s. d.), p. 121.

(6) Il y avait un Nicolas Charpentier « peintre du roy », mort à Paris en 1663, et un Marc-Antoine Charpentier, architecte et maître sculpteur, décédé à Tours en 1677. Cf. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, p. 371, et Giraudet, *Les Artistes Tourangeaux*, p. 63.

(7) Vignoble, Giacomo Barrozzio, célèbre architecte du Gesù et des villas pour le Pape Jules III et le Cardinal Alessandro Farnèse à Rome, est connu comme créateur du style jésuite.

(8) Pozzo (« Il padre Andrea »), s'est adonné avec un véritable talent mais avec moins de goût à figurer des coupoles simulées. Sur la voûte de l'Eglise Saint-Ignace à Rome, par exemple, il imagina d'élever une nouvelle architecture feinte sur la réelle, et de donner l'illusion d'une quantité d'énormes groupes de colonnes surgissant de toutes parts, et qui semblent prêts à s'écrouler sur la tête du spectateur.

(9) On a beaucoup exagéré l'esprit antimusical de la Compagnie de Jésus naissante. Saint Ignace lui-même, pleurait à la seule audition de musique religieuse. S'il défendait le chant de l'Office à ses confrères, c'est qu'il voulait que ses membres se dévouent à ce qu'il considérait comme des activités plus directement apostoliques.

(10) Voir Paul Lang, *Music in Western Civilization*, pages 313 et 347. Voir aussi, Max Wittwer, *Die Musikpflege im Jesuitenorden*, et l'article « Jesuiten » par Heinrich Hueschen dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.*

(11) Ce séminaire fut fondé par Loyola en 1552 pour former des prêtres capables de combattre la Réforme en Allemagne. Il devint bientôt la pépinière d'un haut clergé bavarois et rhénan, qui introduisait dans ses cathédrales et cours épiscopaies la musique italienne, surtout celle de Carissimi, cultivée si intensément aux collèges de Rome. Rappelons que Palestrina avait été maître de chapelle au Collège Romain, F. Anerio au Collège Anglais et que Vittoria fut un des prédécesseurs de Carissimi au Germanicum. Voir *passim* Steinhuber, H., *Geschichte des Kollegium Germanicum-Hungaricum in Rom*, Freiburg, 1906.

(12) Voir M. Brenet, « Les Oratorios de Carissimi », dans *Revista Musicale Italiana*, IV, 1897, pp. 460-483, et Vogl E. *Die Oratorientechnik Carissimis*, Prague, 1928.

(13) *Voyage d'Italie*, vol. II, pl. 120.

(14) *Discours sur la musique*, p. 130. Voir également pour la réputation de Carissimi en France au 17[e] siècle, *Mercure Galant* : fév. 1681, p. 249 ; fév. 1687, p. 301 ; fév. 1688, p. 306.

(15) Claude Crussard cite *in toto* le texte de ces « Remarques » dans son livre, *Un Musicien français oublié*, pp. 83-87.

(16) « *Notes sur Marc-Antoine Charpentier, à propos d'un article du M.G.G.* », (*Revue belge de musicologie*, VII, 1953, p. 53.)

(17) *Catalogue*, p. 225.

(18) Nicaise, Claude, (1623-1701), fit deux voyages en Italie et se lia d'amitié avec un grand nombre de savants et d'artistes, entre autres, le pape Clément XI, avec lequel il échangea plusieurs lettres. Il devint par la suite un propagateur ardent de l'art et de la musique italiens en France.

(19) *Les dons des enfants de Latone*, p. 112 (note), et *La Musique*, 1714, pp. 23-24.

(20) Brossard, *Catalogue*, p. 225.

(21) Voir les chapitres sur *Le Premier opéra joué à Paris*, dans *Musiciens d'autrefois*, de Romain Rolland, et *La Musique dans la comédie de Molière* de Julien Tiersot, *passim*.

(22) 14 avril 1672. Lulli recevait non seulement la direction du seul théâtre de musique qui existât à Paris, mais aussi le droit, comme le dit Charles Perrault (1628-1703) dans ses *Mémoires* (livre IV), de composer *seul* des opéras, « c'est-à-dire, le monopole de la musique dramatique ». Et Perrault ajoute que ce privilège fut fort critiqué à l'époque, même à la Cour, et que si l'on avait permis à d'autres musiciens de faire présenter des opéras, on les aurait « engagés ainsi par émulation à se surpasser les uns les autres et à porter notre musique à sa dernière perfection ».

(23) Il est évident que le choix de Molière a créé bien des jalousies. Dans une lettre au comédien, Dassoucy, ancien collaborateur de Pierre Corneille, et qui avait connu Charpentier à Rome vers 1654, s'exprima ainsi à ce sujet : « Je fut charmé et surpris tout ensemble d'une nouvelle que j'appris hier : on m'assura que vous estiez sur le point de donner vostre pièce de machines à l'incomparable Mr. (Charpentier) pour en faire la musique, quoyque le rapport qu'il y a de ses chants à vos beaux vers ne soit pas tout à fait juste, et que cet homme, qui sans doute est un original, ne soit pas pourtant si original qu'il ne s'en puisse trouver aux Incurables quelque copie. Comme pour les grands dessins il faut de grands Personnages, et qu'il ne tient qu'à une paire d'échasses que celuy-cy ne soit le plus grand homme de nostre siècle, vous avez tort de héziter sur un si beau choix... » *Rimes redoublées*, pp. 121-122.

(24) Dont seule l'« Ouverture » reste. Cette œuvre se trouve aujourd'hui dans le tome XVI des registres manuscrits autographes de Charpentier, dits ses *Mélanges*, Bibliothèque Nationale, Paris.

(25) *Les Nouveaux Intermèdes du Mariage forcé,* (*Mélanges,* t. XVI), comprennent des chansons et une suite de danses.

(26) Publié par Weckerlin dans volume III de ses *Echos du temps passé.*

(27) *La Musique à la Comédie-Française,* p. 11.

(28) Voir chapitre VII.

(29) *Mercure Galant,* mars 1668.

(30) *Le Parnasse François,* 1727, p. 145 : « Estant de retour à Paris, Mademoiselle de Guise lui donna un appartement dans son hôtel. »

(31) Le texte de cette lettre est reproduit dans « Vieux Papiers », *Le Guide du Concert,* 12 déc. 1930, pp. 295-297.

(32) *Testament et codicilles de Mlle de Guise,* Bibl. Nat. Coll. Clairambault, 1205, p. 699.

(33) Pour d'autres détails sur l'activité musicale chez Marie de Lorraine, consulter l'article de L. de La Laurencie, *Un Opéra inédit de M.-A. Charpentier,* dans *La Revue de Musicologie,* août 1929, pp. 184-193.

(34) *Mélanges,* t. VI. Pour une analyse de cette œuvre voir l'article de Quittard, *Orphée descendant aux enfers, Revue musicale,* 1904, IV, pp. 495-96.

(35) Henri Quittard, *La Couronne de Fleurs, Journal des Débats,* 14 jul. 1905.

(36) *Mercure Galant,* avril 1681, p. 341.

(37) *Mercure,* juin 1683, p. 267.

(38) Elle écrit, par exemple, le jour de Noël 1671 : « Je m'en vais en Bourdaloue. » Voir, sur cette « Résidence », Louis Blond, *La Maison Professe* (1580-1762), Paris, 1957, *passim.* On sait que la Maison Professe est occupée par le Lycée Charlemagne.

(39) Félix Raugel, *Les Grandes orgues des églises de Paris,* 1927, p. 215.

(40) *Le Cerf de la Viéville,* seconde partie de *La Musique d'église en France et en Italie,* dans sa *Comparaison de la musique italienne et françoise,* 1705, p. 189.

(41) Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* p. 93.

(42) *In festo Corporis Christi canticum, Mélanges,* t. XXII.

(43) *Collection Brossard.* Cet oratorio a été enregistré par la Chorale Jeunesse Musicale, sur un disque microsillon Pathé, DTX 259, (transcription et réalisation de Guy-Lambert).

(44) *Mélanges,* t. IX et X.

CHAPITRE II

LA MUSIQUE AU COLLEGE LOUIS-LE-GRAND JUSQU'A LA CREATION DES OPERAS DE COLLEGE

Impressionnés, sans doute, par le succès éclatant de la musique religieuse de Charpentier à la Maison Professe, les Jésuites invitèrent le compositeur à fournir la musique pour les représentations théâtrales qu'ils montaient dans leur Collège de la rue Saint-Jacques à Paris. L'histoire du Collège Louis-le-Grand est longue et compliquée. Il nous semble utile, cependant, d'esquisser brièvement le développement de cet établissement, car c'est dans ce cadre si propice aux beaux arts que Charpentier a pu réaliser son genre unique de l'opéra de collège.

Bien que saint Ignace de Loyola (1491-1556), fondateur des Jésuites, fît une large part à l'instruction chrétienne de la jeunesse dans l'apostolat de sa nouvelle Compagnie, il songea à ne fonder à Paris qu'une maison d'études pour la formation de ses religieux (1). Dès 1540 donc, il envoya quelques-uns de ses premiers candidats au Collège des Lombards comme étudiants réguliers à l'Université. Or, à ce moment, l'évêque de Clermont, Guillaume du Prat, désireux de rouvrir les Universités de Billom et d'Issoire pour combattre l'hérésie qui

ravageait son diocèse, fit appel à ces Jésuites qu'il estimait beaucoup à cause des théologiens de leur ordre, tels qu'un Laynez, un Lejay et un Salméron, qui s'étaient distingués au Concile de Trente.

En réponse à cet appel, nous trouvons les étudiants jésuites installés à Paris en 1550 dans l'hôtel des évêques de Clermont, en train de se préparer à l'enseignement des écoles. La régularité de vie de ces religieux, leur assiduité aux cours et leur science attirèrent aussitôt dans leur établissement une foule de jeunes gens comme élèves. La Sorbonne, se voyant menacée dans son monopole séculaire de l'enseignement, opposa une vive résistance à ce nouveau collège-séminaire. Grâce à l'appui de la Cour et d'une bonne partie du haut clergé, et malgré l'opposition acharnée de l'Université et du Parlement, le Collège de Clermont devint en quelques décades la plus florissante école de Paris, par le nombre et la qualité de ses élèves et le savoir et l'habileté pédagogique de ses professeurs. On y introduit dès 1584 le célèbre « *Ratio Studiorum* » ou plan d'études, qui, avec certaines légères modifications, servit de programme et de guide pour toutes les écoles jésuites du monde jusqu'à la suppression de l'Ordre en 1773. Il n'est pas étonnant donc, que cet ancien séminaire d'une douzaine d'étudiants, soit devenu en 1571 déjà, un collège en plein exercice pour trois mille jeunes gens, souvent riches et titrés. Installé peu à peu dans les immeubles de plusieurs défunts collèges avoisinants, il fut déclaré en 1682 de fondation royale et doté généreusement par Louis XIV. Le Collège de Clermont tout naturellement porta dès lors le nom de son second fondateur et au-dessus de l'entrée principale de l'établissement fut gravée en lettres d'or une inscription au bénévole bienfaiteur.

On voit clairement la qualité et la quantité d'élèves dont le Collège pouvait se vanter par cette description dans le *Mercure Galant* pour le mois d'août 1686 d'une visite des Ambassadeurs siamois à l'école :

« Ils avoient esté quelques jours auparavant au Collège de Louis-le-Grand, où ils furent receus par tout ce qu'il y avoit dans ce Collège d'enfans de la première qualité de ce Royaume, et des Païs étrangers, qui les complimentèrent en 24 langues différentes. Voicy les noms de cette jeune Noblesse et les

Langues dont elle s'est servie pour ces divers compliments... Ils (les Ambassadeurs) répondirent à tous ces Complıments d'une manière fort spirituelle et fort obligeante, et tout à fait avantageuse à la nation de ceux qui les harangoient. On les conduisit dans une galerie qui donne sur la cour pour leur faire voir les Ecoliers du Collège qu'on fit sortir de toutes les Classes. Ils furent surpris d'en voir le nombre monter à plus de trois mille qui remplissoient toute la cour, et ils prirent beaucoup de plaisir aux applaudissements qu'ils leur donnèrent selon leur coûtume en ces sortes d'occasions qui est de souhaiter tous ensemble, et à pleine voix une longue vie, à tous ceux qui leur font donner quelque congé extraordinaire, ou dont ils l'espèrent. »

L'œuvre pédagogique à Louis-le-Grand fut fort critiquée et les actes des professeurs diversement interprétés. Voici comment ce changement de nom au Collège fut décrit par un gazetier de l'époque :

« La passion que ces bons Pères ont eu de faire par là leur cour au Roy a fait préférer la flatterie à la reconnoissance. Ils ont oublié que leurs Fondateurs les avoient obligez de mettre leur nom sur leur porte pour en mettre un autre, à la vérité, et plus grand sans comparaison et plus illustre que n'étoit celui-là ; mais qui avoit sans eux assez d'autres Panégiristes pour ne pas craindre qu'il ne fût transmis avec honneur à la prospérité... Aussi ne leur a-t-on pardonné une action comme celle-là et ils n'eurent pas plutôt fait le changement et ôté le nom de Jésus qui était au-dessus de leur grande porte qu'il parut dans le monde deux vers Latins que beaucoup de gens savent :

Sustulit hinc Jesum, posuit insignia Regis
Impia gens, alium non novit illa Deum.

c'est-à-dire, cette Compagnie où règne l'impiété a ôté le nom de Jésus pour y mettre les armes du Roy, aussi bien n'a-t-elle jamais connu d'autre Dieu que les Rois de la terre. De dire que cela soit vrai, c'est dont je me garderai bien. Je dirai plutôt que la piété règne chez eux au lieu de l'impiété

mais comme ils ont un grand nombre d'ennemis, il ne faut pas s'étonner si en même temps qu'on leur reproche la moindre faute qu'ils sauroient faire, on y ajoute quelque imposture (2). »

Quel était le rôle de la musique dans le programme d'études et d'activités extra-scolaires de ce collège-modèle de l'Ancien Régime ? Fut-ce par un pur hasard que Marc-Antoine Charpentier y trouva les facilités qui lui permirent de présenter sur sa scène de véritables opéras ? Pour répondre à ces questions, il faudrait tenir compte d'une part des directives générales venant de Rome, qui réglaient d'une façon militaire les grandes lignes de l'enseignement jésuite dans tout l'univers, et d'autre part, de l'interprétation française et parisienne donnée à ces directives par les Supérieurs locaux du Collège.

Bien que les premiers membres de la Compagnie de Jésus ne fussent pas très favorables à l'emploi de la musique comme activité pédagogique, nous lisons dans les règlements de 1560-1561 pour les préfets d'études, qui furent une première esquisse du *Ratio*, que « *præfectus scholæ... cantus et chori generalem curam habebit* (3) ». Il y aura tous les jours dans toutes les classes, un cours de chant à donner par un musicien compétent laïc, et « on chantera un cantique au Saint-Esprit à l'ouverture des classes, chaque matin ». Cependant, une deuxième esquisse du *Ratio*, datée de 1580, ordonne une diminution du chant dans les classes parce qu'il « *est fatiguant et peu utile* ».

Le Père Maggio, envoyé de Rome à Paris en 1587 avec le titre de Visiteur du Général, avait défendu aux Jésuites de chanter, composer ou diriger la musique eux-mêmes. Il fallait, d'après ses instructions, que la musique scolaire fût sérieuse, vocale, sans orgue ou autre instrument. « *Dans les récréations des enfants,* ordonna le Visiteur, *il faut éviter tout excès, et observer la plus grande retenue et la plus grande piété. En particulier, à l'Epiphanie, au Carnaval, à la Saint-Jean et aux fêtes de ce genre, où l'on permet une certaine détente, une certaine liberté, il ne faut autoriser aucune mascarade* (*larva*), *aucune danse* (*tripudia*) ; *qu'il n'y ait ni tragédie ni comédie. Si l'on doit accorder quelque divertissement, quelqu'un du pensionnat* (*convictus*) *pourra composer*

un dialogue pieux de sept personnes au plus, dont le sujet aura été approuvé par le Supérieur après examen. Il ne faut pas que ces divertissements aient lieu dans la chapelle, qu'ils soient accompagnés de cérémonies et qu'ils donnent prétexte à une grande magnificence de costume. Ils doivent se passer en privé (4). » Dans le *Ratio Studiorum* définitif de 1599 (en vigueur jusqu'en 1762), l'enseignement du chant a été supprimé, sauf pour les cantiques permis à la distribution des prix.

Avec quelle fidélité a-t-on suivi ces règlements, si sévères pour la musique, dans les provinces françaises de la Compagnie et en particulier à Paris, au Collège Louis-le-Grand ? On peut deviner l'interprétation française de ces prescriptions draconiennes d'après la largeur avec laquelle les Supérieurs de Louis-le-Grand interprétèrent les ordonnances au sujet des pièces de théâtre. Ce parallèle nous servira aussi de transition aux opéras de collège, car de même que l'usage d'intermèdes de musique dans le théâtre, notamment de Molière, s'élargissait lentement vers l'opéra, sur la scène des Jésuites également, l'épanouissement des tragédies latines, accompagnées de plus en plus d'intermèdes, ballets et scènes de récitatif, eut son apogée dans l'opéra de collège.

La tragédie latine au collège apparut en France au commencement du XVIe siècle du temps de la jeunesse de Montaigne, qui a gardé un excellent souvenir de ses expériences d'acteur de collège. « *Alter ab undecimo tum me vix coeperat annus*, écrit-il, *j'ai soustenu les premiers personnages en tragédies latines de Bucanan, de Guérente et de Murat qui se représentoient en nostre collège de Guienne avec dignité. En cela, Andreas Goveanus, nostre principal, comme en toutes aultres parties de sa charge, fut sans comparaison le plus grand principal de France, et m'en tenoit-on maistre ouvrier... C'est un exercice que je ne mesloue point aux jeunes gens de maison ; et j'ay veu nos princes s'y donner depuis en personne, à l'exemple d'aulcuns des anciens, honnestement et louablement* (5). »

« *Jodelle le premier, d'une plainte hardie*
Françoysement chanta la grecque tragédie
Puis, en changeant de ton, chanta devant nos rois
La jeune comédie en langue françoys. »

C'est ainsi que Ronsard décrit Jodelle (1532-1573), qui fit jouer dans la cour du Collège de Boncourt en 1553 *Cléopâtre captive* et *Eugène,* comédie. En 1558, Grévin faisait présenter au Collège de Beauvais *La Trésorière,* comédie, et en 1560 la *Mort de César,* tragédie, avec *Les Esbahis,* comédie (6).

Dès les premières années du Collège de Clermont, les Jésuites avaient adopté cet usage devenu général depuis Jodelle, d'écrire et de faire représenter des pièces de théâtre par les écoliers. Ces représentations se donnaient dès 1579 déjà. Nous en trouvons un témoignage dans une lettre écrite le 11 octobre de cette année par le Père Odon Pigenat, Recteur du Collège au Père Général de l'Ordre à Rome : « Le cours des études s'ouvrit le jour de la fête de Saint-Rémy avec une solennité inouïe. Outre l'éloquent discours que le Père Castori prononça selon l'usage, il y eut un acte public de théologie et de philosophie, que suivit la représentation d'un drame dont le sujet était *Hérode.* Tout se passa, Dieu merci, à l'édification de tous et à l'admiration du plus grand nombre (7). »

D'après les règles du *Ratio Studiorum* de 1599, les représentations scolaires devaient être rares, écrites en latin, empruntées à un sujet pieux et édifiant, sans rôles de femmes. Les intermèdes, s'il en fallait, devaient être en latin également, et « convenables » (8). Les représentations sur la scène de Louis-le-Grand étaient tout autres. Le mot « *rarissimas* » fit interprété comme permettant de deux jusqu'à six pièces chaque année, généralement au Carnaval, et au mois d'août, pour la distribution des prix. Si le latin était la langue dominante pour ces pièces, on donnait souvent, cependant, des tragédies entières en français.

Le Père Le Jay, par exemple, finit par représenter en 1704 la traduction française d'une de ses tragédies latines *Josephus venditus* (1698). Pourtant les professeurs du Collège, humanistes acharnés, gardaient toujours une certaine réserve envers l'usage de la langue vulgaire. C'est ainsi que la tragédie en français n'a jamais trouvé grâce auprès du Père Jouvency : « *Je ne conseillerai jamais à nos maîtres,* écrit ce pédagogue dans son livre *Ratio discendi et docendi, de composer leurs tragédies en vers français car dans ce genre, nous sommes ordinairement maladroits et ridicules. En outre,*

notre règle s'y oppose et veut que nos exercices servent à perfectionner la jeunesse dans la langue latine. Nos spectateurs ne doivent pas procurer un plaisir quelconque, mais un plaisir digne d'hommes instruits et de spectateurs d'élite. Les produits merveilleux de l'art s'avilissent quand le poète se préoccupe de flatter le goût et les passions de la multitude ignorante (9). »

Bien que les magistrats, ecclésiastiques et hommes de lettres dans leur public eussent en général fait de bonnes études classiques, tous les invités n'étaient pas des latinistes, surtout les femmes, qui assistaient aux spectacles en grand nombre. D'après une épître trouvée dans les papiers du Père Porée, professeur au Collège pendant de longues années :

> « ... *ménétriers, danseurs*
> *s'attiraient, seuls, l'amour des spectateurs,*
> *pour eux, on n'eut assez d'yeux ni d'oreilles,*
> *mais, à la pièce, on vidait les bouteilles,*
> *Et commençaient les cris tumultueux*
> *quand finissaient les bonds hilarieux* (10). »

Afin donc d'éviter la monotonie et l'austérité de cinq longs actes en vers latins, on commença par intercaler entre chaque acte, des intermèdes en vers français, des espèces de moralités ou de petites scènes historiques, de plus en plus écrites pour le chant et mêlées aux ballets, dansés comme intermèdes également.

Dans ces intermèdes, composés de récitatifs et de chœurs en français, on voyait paraître les personnages même de la tragédie latine, dans des situations analogues à celles de la pièce principale. C'est de ce développement de monologues et dialogues auxquels le chœur répondait qu'est sorti le livret des opéras de collège. « *Nous devons prévenir le lecteur,* écrit le Père Porée dans la préface de sa tragédie latine *Sephoebus Myrsa* (1712), *que les actes de cette tragédie sont séparés par des vers français, écrits pour le chant, et qui rappellent assez exactement les chœurs de l'ancienne tragédie. On ne saura pas mauvais gré au poète d'avoir, dans un spec-*

tacle destiné à former la jeunesse française, introduit les muses de ce pays, afin que par leur concours elles apportassent à ces jeux un agrément national (11). »

Ainsi à la page 13 du programme des « *Intermèdes en musique qui seront chantés à la tragédie de Sophronie* », le 16 février 1692, nous lisons : « *On a tiré de chaque partie de la tragédie latine les sentimens qu'on a jugé les plus propres à estre mis en Musique. Quoy que les Intermèdes François ayent du rapport à chaque Acte Latin, ils n'ont point de liaison entr'eux. On a crû donner par ce moyen plus de liberté et plus d'agrément à la Musique.* »

Les auteurs empruntaient en général les sujets de leurs pièces à la Bible et à l'histoire de l'Eglise, mais ils n'hésitèrent pas à tirer de l'histoire profane et de la mythologie des thèmes plus aptes, peut-être, à divertir et flatter leur public qu'à le convertir à la religion. Ainsi, à côté d'un Isaac, Lazare ou Eustache, les vertus naturelles des héros de l'antiquité comme Alexandre le Grand, Socrate, Cicéron et Brutus sont exaltées. Doit-on s'étonner donc, si un Père trouve dans les travaux d'Hercule une allégorie des faits et gestes de Louis XIV, ou si bien des évêques soient loués sous les noms peu évangéliques de Tircis ou Daphnis ?

Quant aux rôles de femmes, défendus par le *Ratio*, ils ne comportaient pas en général plus d'une ou deux personnes, pour la plupart la mère, épouse ou sœur du héros, et étaient joués, bien entendu, par des élèves. Cependant, les Jésuites ont, sur ce point, moins exagéré qu'ailleurs (12). Les chroniqueurs de l'époque aiment à citer les artifices de toilette employés par les élèves travestis en femmes, pour charmer leur auditoire. On trouve chez Loret, par exemple, cette description des derniers moments d'une Suzanne martyre sur la scène de la rue Saint-Jacques :

« Une vierge, jeune et sage,
Dont le cœur était pur et saint,
Avoit des mouches, sur son teint,
De formes rondes et longuettes,
Ainsi qu'on voit aux coquettes,
Que mesme à l'heure du trespas,

Ladite Sainte, d'une sanglante épée,
Sa belle teste fut coupée,
Pour n'adorer pas les faux Dieux
J'aperçus, de mes propres yeux,
Les miracles, de couleur de more,
Qui, sur sa joue, étoient encore,
Et, regardant de toutes parts,
Je vis de bons frères Frapars,
Qui, loin d'y trouver à redire,
S'en étoufoient presque de rire (13). »

Nous voyons donc que les Jésuites, pour s'adapter aux goûts de l'époque s'éloignèrent sensiblement des règlements de Rome quant aux pièces de théâtre. Ce qui nous intéresse surtout, c'est qu'ils introduisirent petit à petit entre les actes de leurs pièces, des intermèdes de danse et de chant. En 1638 déjà, selon l'abbé de Choisy, les élèves de Clermont dansèrent « *dans la cour du Collège, éclairée de deux mille lumières* » un ballet pour fêter la naissance de Louis XIV, né le 5 octobre de cette année.

Les archives et les programmes manquent malheureusement pour établir avec exactitude les dates des séances musicales dans les premières années du Collège, mais il doit y en avoir eu beaucoup, si l'on se souvient de l'activité musicale des autres collèges de la Compagnie en France, dont les archives sont plus complètes (14). Le Collège de Lille, par exemple, eut des maîtres de danse et des séances de ballet depuis au moins 1604. En 1622, au Collège de la Trinité à Lyon, les élèves dansaient des pyrriques devant Louis XIII. En cette même année à Avignon, d'après un chroniqueur de l'époque, cité par Chossat dans *Les Jésuites à Avignon* (p. 232), « l'après-dînée du 18, sa Majesté vint au Collège de la Compagnie avec son Altesse, le duc de Savoie ; elle fut accueillie d'une belle et ingénieuse action théâtrale qu'elle agréa grandement, dont le sujet était *le Duel de la juste rigueur et la clémence.* Les airs que M. Intermet avait composés ravirent tellement Louis XIII et toute sa cour que toutes les parties furent tirées des mains des musiciens et sa Majesté en voulut une copie. Le roi, passionné pour la musique, voulut entendre encore

une fois le même artiste et lui ordonna de se rendre le lendemain au Noviciat Saint-Louis pour y exécuter de nouveaux chants pendant la messe ». « Cette *belle action théâtrale*, accompagnée de musique, remarque très justement le Père Fouqueray, semble bien n'avoir été autre chose qu'un opéra, et ainsi l'opéra en France aurait vu le jour au Collège des Jésuites d'Avignon, le 18 novembre 1622 et non à Paris en 1658 par l'initiative de Perrin et Cambert (15). »

Dès le 7 août 1650, où *Tamprona Christiana*, tragédie avec « intermèdes dansés » fut présentée au Collège de Clermont, le nombre de pièces de théâtre avec ballet ou intermèdes de chant et de musique instrumentale augmente avec un rythme toujours croissant. Voici une liste chronologique des séances musicales ultérieures données au Collège Louis-le-Grand jusqu'en 1683. Elle est aussi complète que le peu de programmes, archives et commentaires dans les gazettes de l'époque nous permet de la faire :

1651, 7 août, *Saül*, tragédie avec ballet.
1653, 4 août, *Suzanna* (16), avec le *Ballet des jeux*.
1654, 11 août, *Antigonus*, tragédie avec ballet.
1657, 13 août, *Tartaria Christiana*, tragédie avec ballet (appelée *Drama mutuum* par le programme).
1658, 19 août, *Athalia*, tragédie avec ballet (17).
1659, 12 août, *Pharaon*, tragédie avec ballet.
1660, 19 août, *Clementia Christiana*, tragédie avec ballet, *Le Mariage du Lys et de l'Impériale* (pour célébrer le mariage de Louis XIV).
1661, 18 août, *Justitia Saulis filios immolantis*, tragédie avec ballet.
1662, 22 août, *Sigéric*, tragédie, « dédiée au Roi », avec ballet, *La Destinée de Monseigneur le Dauphin* (pour célébrer la naissance du Dauphin).
1663, 7 août, *Theseus*, tragédie avec *Ballet de la vérité*.
1664, août, *Hermenegildus*, tragédie avec *Ballet de la Haine*.
1665, 6 août, *Irlande*, avec *Ballet des comètes*.
1666, 3 août, *Gusmanus*, avec *Ballet du temps*, désigné dans le programme latin comme *Palaestricum Drama*.

1667, 11 août, *Andronicus martyr,* avec un ballet, *Ballet de l'Innoncence.*
1668, 2 août, *Aurelius,* tragédie avec « ballet basé sur l'action de la tragédie latine ».
1669, 6 août, *Jonathas,* tragédie avec *Le Destin,* ballet.
1670, 5 août, *Adrastus,* tragédie, avec *Le Ballet de la Curiosité.*
1671, 5 août, *La Prise de Babylone,* tragédie, avec le *Ballet des Songes.*
1673, 3 août, *Cyrus Restitutus,* tragédie avec l'*Empire du Soleil,* ballet.
1674, 6 août, *Moses,* tragédie, avec l'*Idolâtrie,* ballet.
1675, 19 février, *Jovinianus,* tragédie avec *Tyrsis,* pastorale en musique, « pour servir d'intermèdes à la tragédie de Jovien ».
1675, 7 août, *Trabellius,* tragédie, avec le *Ballet de la Mode.*
1676, 5 août, *Abimelechus,* tragédie, avec le *Ballet des Jeux.*
1677, 5 août, *Lysimachus,* tragédie, et *Persée,* « tragédie-ballet »... « un mélange du récit et de la danse ».
1678, 3 août, *Manasses,* tragédie, avec le *Ballet de la Gazette.*
1679, 17 août, *Cyrus,* tragédie avec le *Ballet de la Paix* (pour célébrer le traité signé à Nimègue, le 11 août de cette année, avec la Hollande).
1680, 21 août, *Erixana,* tragédie, avec *La France Victorieuse sous Louis-le-Grand,* ballet.
1681, 6 août, *Constantinus,* tragédie, avec *Le Triomphe de la Religion ou l'Idolâtrie ruinée,* ballet.
1682, 5 août, *Polydorus,* tragédie, avec *Plutus, Dieu des Richesses,* ballet.
1683, 1er mars, *Coriolanus,* tragédie, et *Sylvandre,* « pastorale en musique pour servir d'intermèdes à la tragédie de *Coriolan* (18) ».

En parcourant cette liste impressionnante, bien que forcément incomplète, de l'intense activité musicale au Collège Louis-le-Grand, on est donc loin des austères cérémonies sco-

laires ordonnées par le *Ratio Studiorum*, et les directives des Supérieurs de Rome. Ce que l'on y trouve de plus original, c'est l'accent mis sur le ballet (19). Toujours prêts à se conformer aux besoins du jour, les Pères y voyaient un excellent moyen de développer chez leurs jeunes élèves aristocratiques cette grâce du maintien et l'élégance du geste jugées indispensables pour la vie de Cour.

Au dix-septième siècle, le ballet de collège répondait, avec quelques exceptions notamment parmi les Jansénistes, aux idées dominantes de l'Ancien Régime. « *Notre Noblesse*, écrivit l'abbé de Pure en 1638, *a toujours considéré la Danse comme un des plus galants et plus honnêtes exercices où de tout temps les Personnes les plus relevées ont tâché d'exceller et ont fait gloire de réussir... La tragédie et le ballet sont deux sortes de peinture où l'on met en veüe ce que le Monde ou l'Histoire ont de plus illustre, où l'on déterre et où l'on étale les plus fins et les plus profonds mystères de la Nature et de la Morale* (20). » On sait la passion de Louis XIV, dans sa jeunesse surtout, pour la danse. A son exemple, toute la Cour étudiait la danse et paraissait dans les ballets. Comme suprême consécration d'un art si fort à la mode, le roi en 1661 déjà, fonda une Académie de Danse.

A leur tour, les Jésuites introduisirent la danse sur leur théâtre de collège. « A lire le compte rendu des ballets de Versailles, écrit Schimberg à ce propos, on se croirait au collège de la rue Saint-Jacques : allégories, pastorales, emblèmes, devises, machines, divinités antiques, s'y retrouvent dans le même appareil et les mêmes vers adulateurs. Il n'est pas jusqu'aux noms historiques qui ne figurent, à quelques années de distance, sur les listes des acteurs et à la Cour et chez les Pères. Visiblement ceux-ci préparent les ordonnateurs et les figurants du corps de ballet de sa Majesté (21). »

Certains professeurs, en général, de rhétorique, comme les Pères Menestrier (22) et Porée (23), collaboraient avec les maîtres de ballet, dont Pécourt (24) et Blondy (25) furent les plus célèbres. Il appartenait aux Pères d'apparenter le sujet du ballet autant que possible avec la tragédie dans laquelle il devait être intercalé. D'où l'expression du Père Menestrier, « ballet d'attache », c'est-à-dire un ballet dont l'idée est liée à celle de la tragédie. Ainsi « pour la tragédie de

Cyrus, qui se représenta l'an 1673, explique Menestrier, le nom de ce prince signifiant en langue persane le soleil, et cet astre étant la devise du roi qui donnait les prix, on représenta dans le ballet *l'Empire du Soleil* sur le ciel, sur les éléments et sur le temps, et ce fut une allégorie perpétuelle du succès, des armes victorieuses du roi ». Voici comment un autre théoricien du ballet, le Père Jouvancy, dans son « *Liber de choreis* » (1725), explique l'enchaînement du ballet de collège à la tragédie et sa valeur dramatique et morale : « Le ballet dramatique est comme une poésie muette, exprimant, par de savants mouvements du corps, les sentiments que les poètes expriment dans leurs vers. Le premier mérite du ballet doit être de se rattacher par quelque lien à la tragédie. Si la tragédie a pour sujet la paix rétablie entre deux rois, on décrira par la danse, les causes, les effets, les avantages de la paix... Si l'on met au théâtre un héros chrétien triomphant d'ennemis idolâtres, le ballet développera cette même idée de la victoire de la religion sur l'idolâtrie. »

Les professeurs dessinaient également le plan du ballet et distribuaient les scènes, tour à tour religieuses, patriotiques, littéraires, satiriques et pastorales. Les maîtres de ballet mettaient le sujet du ballet en pas et choisissaient la pantomime. Quant à la musique, très peu nous en reste, mais si l'on se souvient que les maîtres des ballets au Collège étaient pour la plupart des danseurs de l'Opéra qui interprétaient parfois eux-mêmes les rôles les plus difficiles, leur figure cachée sous un masque, on peut supposer que les compositeurs étaient, eux-aussi, à la même hauteur.

Il existe encore dans la Collection Philidor à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris une partition de 190 pages dite *Les Ballets des Jésuites, composés par Messieurs Beauchant, Desmatins et Collasse, recueillis par Philidor Laisné en* 1690, qui contient la musique pour 10 ballets dont six sont nettement destinés aux théâtres scolaires (26).

Le deuxième ballet de cette collection, intitulé « Balle (sic) des Jésuites, ballet de Monsieur de Bauchant » comprend une ouverture « à la française » en sol mineur, suivie d'un prologue et une suite de danses, notamment une longue chaconne, des menuets, une canarie et une bourrée. Ce « Monsieur de Bauchant » ou « Beauchant » fut peut-être, le même

Beauchant (ou Beauchamps) qui composa la musique des *Fâcheux* de Molière et qui « *avait l'honneur de montrer à danser au feu Roy, et depuis vingt et un ans faisoit tous les ballets de la Cour* », selon les frères Parfaict, dans leur *Dictionnaire du théâtre.* Un « Monsieur Beauchamps » a composé les airs et les chants du *Ballet de la Jeunesse,* donné à Louis-le-Grand en 1697.

La musique de tout ce recueil de ballets scolaires est aussi développée que les partitions semblables de Lulli pour des troupes professionnelles, et fait penser à la remarque du *Mercure Galant* faite à l'occasion du ballet représenté au Collège Louis-le-Grand en août 1686 devant les Ambassadeurs de Siam : « Il y a longtemps qu'on n'a fait de Balet dont le dessein ait esté si beau et qui ait mieux remply l'esprit. »

NOTES

(1) Pour les commencements des Jésuites à Paris, consulter l'œuvre du Père H. Fouqueray, *Histoire de la Compagnie de Jésus en France,* surtout tome I, pp. 128 *et seq.* Pour le Collège Louis-le-Grand, l'ouvrage fort documenté de Gustave Dupont-Ferrier, s'impose : *La Vie quotidienne d'un collège parisien pendant plus de* 350 *ans, du Collège de Clermont au Lycée Louis-le-Grand,* 3 vol.

(2) *Annales de la Cour de Paris pour les années 1697 et 1698, Cologne 1702.*

(3) K. Kehrbach, *Monumenta Germanica Paedagogica,* II, p. 154. Ce livre renferme toutes les différentes éditions du *Ratio Studiorum.*

(4) Cité par Fouqueray, vol. II, p. 192.

(5) *Essais,* I, chap. XXV, *in fine.*

(6) Pour des détails voir L.V. Gofflot, *Le Théâtre au collège du Moyen Age à nos jours,* Paris, 1907, ouvrage peu documenté mais qui montre l'importance des représentations scolaires dans la formation de la tragédie et la comédie profanes. Le livre de Boysse, *Le Théâtre des Jésuites,* Paris, 1880, est en réalité une étude assez fantaisiste du théâtre du Collège Louis-le-Grand exclusivement. Dans Mélèse, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV,* Paris, 1934, et dans le livre de Dupont-Ferrier déjà cité, il y a des chapitres très solides sur le théâtre de Clermont.

(7) Lettre inédite, citée par le Père Prat, dans *Maldonat et l'Université de Paris au XVIe siècle,* p. 468.

(8) « Tragoediarum et comoediarum quas nonnisi latinas ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium ; neque quicquam actibus interponatur, quod non latinum sit et decorum ; nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur. » *Regulae Rectoris,* 13.

(9). Jouvancy, *Ratio discendi et docendi,* (*De tragoedia IV*), 1691, traduction française de Ferte, p. 54.

(10) Cité par La Servière, *Le Père Porée, un professeur de l'Ancien Régime*, pp. 90-91.

(11) Bibl. Nat. Réserve Yf 451.

(12) Au Collège des Barnabites, pour une tragédie scolaire, sur les dix rôles, six étaient pour des élèves travestis. Par contre, dans les ballets au Collège Louis-le-Grand, on voyait beaucoup d'allégories et divinités féminines. En 1725, pour le ballet *Thésée et Hippolyte,* il y en avait quatorze.

(13) Loret, *Muze historique,* 9 août 1653, p. 90. D'ailleurs, il convient de signaler que ce n'est qu'en 1681, dans l'opéra-ballet, *le Triomphe de l'Amour,* que l'on vit pour la première fois apparaître des danseuses sur la scène publique de Paris, grâce surtout à l'initiative de Lulli. Auparavant, les rôles de femmes étaient remplis par les hommes déguisés. Voir *Anecdotes dramatiques*, 1775, II, p. 238.

(14) En 1762, lors de la suppression des Jésuites, la plupart de leurs archives à Paris furent brûlées ou sequestrées. Ce qui en reste se trouve actuellement dans les Archives Nationales, du Parlement, du Conseil d'Etat, dans les bibliothèques, soit parisiennes (Nationale, Sorbonne, Sainte-Geneviève, de l'Arsenal, Mazarine), soit provinciales, notamment à Rennes, Lyon et Amiens, et dans le Scholasticat S. J. à Chantilly.

(15) Fouqueray, *op. cit.*, vol. III, p. 483.

(16) Tragédie latine du Père Jourdain, elle fut imitée par Brueys, sous le titre de *Gabine,* et jouée au Théâtre-Français en 1699.

(17) « Bien loin d'exercer la critique,
Contre cette pièce tragique,
J'en ouis qui louoient sans fin
Son intrigue et son beau latin.
La construction théâtrale
Etant magnifique et royale ;
On y dansa quatre ballets
Moitié graves, moitié folets,
Chacun ayant plusieurs entrées,
Dont plusieurs furent admirées.
Et vrai, comme Rimeur je suis,
La Vérité sortant d'un puits
Par ses pas et pirouettes,
Ravit et prudes coquettes. » (Loret, *Muze historique,* 24 août 1658.)

Pour une analyse de cette pièce, voir « *Athalia* et *Athalie* » de R. Lebègue, *Revue d'histoire du théâtre,* IV, 1948-49, pp. 241-246.

(18) « Le Collège de Louis-le-Grand qui représente tous les ans une Tragédie pour la distribution des Prix que sa Majesté a fondez, a esté obligé cette année de changer cette Feste en des Marques de tristesse et de deuil pour la mort de la Reine... Au lieu du théâtre magnifique qu'on a élevé tous les ans sur l'une des 4 faces de la cour, on a choisi l'Eglise comme un lieu plus propre à des Funérailles. » Père Claude-François Menestrier, *Les Funérailles de la Reine, faites au Collège Louis-le-Grand, le XVI aoust 1683,* Paris, 1683, p. 1. Voir notre Supplément I pour une liste complète des représentations au Collège Louis-le-Grand depuis 1579 à 1761.

(19) Pour le ballet des Jésuites, consulter les trois articles, *Les Ballets des Jésuites*, du Professeur Raymond Lebègue, dans la *Revue des Cours et Conférences,* 30 avril, 15 et 30 mai 1936. Au Collège des Anglais à Saint-Omer (Pas-de-Calais), la danse et les intermèdes florissaient dès 1600. William H. McCabe,

dans un article, *Music and Dance on a 17th Century Stage ; The Musical Quarterly*, juillet 1938, prétend que c'est grâce au prestige du ballet au Collège de Clermont que le Général des Jésuites n'a pas supprimé les fêtes musicales à Saint-Omer.

(20) *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, Paris 1668, p. 280.

(21) André Schimberg, *L'Education morale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en France sous l'Ancien Régime*, 1913, p. 417.

(22) Claude-François Menestrier, (1631-1705), a écrit deux études sur l'histoire de la musique qui sont consultées encore : *Les Représentations en musique anciennes et modernes* (Paris 1681), et *Les Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris 1682. Voir P. Allut, *Recherches sur la vie et les œuvres du P. Cl. Fr. Menestrier de la Compagnie de Jésus, Lyon*, 1856.

(23) Consulter *passim* La Servière, *Le Père Porée, un professeur d'Ancien Régime (1676-1741)*, Paris 1899.

(24) Pécourt, Louis (1655-1729), élève de Beauchamps. Il remplaça son maître comme compositeur des ballets de l'Opéra de Paris en 1687. Célèbre danseur, il a perfectionné une méthode de « chorégraphie » ou de notation des pas de danse (inventée par André Lorin et publiée en 1704 par Feuillet, avec plusieurs recueils d'entrées de ballet de Pécourt).

(25) Blondy, neveu de Beauchamps, réputé comme « *le plus grand danseur de l'Europe pour la danse haute, les entrées de furies et autres de caractère* », d'après André Levinson dans *Les Danseurs de Lully*, article publié dans un numéro spécial de la *Revue Musicale*, janvier 1925, sur *Lully et l'Opéra français*.

(26) Quatre ballets dans cette collection étaient destinés à des représentations scolaires à Paris. On trouvera une description du premier, le « *Ballet d'Harcourt* », et du sixième, « *Ballet dansé au Collège d'Harcourt* », à la page 152, et du septième « *Triomphe des richesses, représenté au Collège d'Harcourt* », à la page 154. Quant au dixième, « *Ballet de Sigalion, Dieu du Secret* » de Pascal Collasse, dansé au Collège Louis-le-Grand en 1689, voir page 142.

CHAPITRE III

LA TRAGEDIE EN MUSIQUE AU COLLEGE LOUIS-LE-GRAND (1685-1688)

Vers 1685, le Collège Louis-le-Grand était au comble d'une intense activité culturelle autant par le ballet et les intermèdes en musique que par ses représentations d'art dramatique. Les Supérieurs du Collège, ayant vu que la vogue était à la musique de théâtre, et que leur ancien élève Molière se mettait à fondre le ballet et la musique vocale et instrumentale dans la comédie, avaient fait de même, bien que cela fût mal vu à Rome. Et quand finalement Lulli réussit à adapter aux goûts des Français l'opéra italien et le rendre plus qu'acceptable à la Cour de Versailles, les Jésuites décidèrent de suivre aussi cette mode, car il fallait maintenant que leurs élèves se connussent en musique d'opéra autant qu'en ballet depuis le grand succès de Lulli à la Cour de Louis XIV. Voilà donc pourquoi, dès 1685, nous trouvons présentés sur la scène d'un collège de Paris de véritables opéras, avec des récitatifs, des airs et des chœurs, dont l'action est peu différente de celle de la tragédie latine pour laquelle l'opéra de collège ou « *tragédie spirituelle* » devait « *servir d'intermèdes* ».

Contrairement à l'opinion assez répandue, ces compositions chantées sur la scène du Collège Louis-le-Grand ne sont ni des cantates ni de simples intermèdes sans lien entre eux et juxtaposés entre les actes d'une tragédie latine comme par exemple *Sophronie* (16 février 1692) :

« On a tiré de chaque partie de la Tragédie latine, explique le librettiste, les sentimens qu'on a jugé les plus propres à estre mis en Musique. Le sujet est pris du second Livre de la Jérusalem du Tasse. Quoy que les Intermèdes François ayent du rapport à chaque acte latin, ils n'ont point de liaison entre eux. On a crû donner par ce moyen plus de liberté et plus d'agrément à la Musique (1). »

D'après les programmes et les livrets des « tragédies spirituelles », celles-ci étaient plutôt de véritables opéras, comparables tant en longueur du texte qu'en développement musical, aux opéras profanes présentés par Lulli et Quinault à la même époque sur la scène de l'Académie Royale de Musique. On y trouvera, bien entendu, les même exagérations que l'on a déjà signalées pour les tragédies latines : thèmes païens et rôles de femmes.

Les partitions des opéras manquent malheureusement, sauf pour *David et Jonathas* (2), œuvre de Marc-Antoine Charpentier. Mais on peut se faire une idée de l'ampleur de ces ouvrages par les programmes et les livrets qui restent comme témoignage silencieux des partitions perdues.

Pour faire assister les spectateurs aux tragédies en latin, les Jésuites avaient imaginé un programme contenant acte par acte, le canevas de la pièce. Ce programme était rédigé au commencement uniquement en latin. Quand on vint à introduire les intermèdes, avec des récits et des chants en français, ainsi que le ballet intercalé entre les actes de la tragédie latine, on fit publier deux programmes, l'un en latin pour la pièce, l'autre en français pour les intermèdes. Souvent, comme concession aux non-latinistes parmi les spectateurs, notamment les dames, les Jésuites distribuaient des programmes où l'action de la pièce latine était expliquée en français aussi bien qu'en latin. Le programme français donnait un rapide aperçu de l'idée générale des intermèdes ou du ballet, leur rapport à la pièce, les divisions du récit et du chant, les différentes entrées du ballet, et une liste des acteurs et dan-

seurs. Le programme latin expliquait l'argument de la tragédie et ajoutait également une liste des acteurs et des élèves choisis pour en débiter le prologue et l'épilogue. Car une coutume chère aux Pères était de désigner un élève ou des élèves pour déclamer un prologue, au commencement de la pièce et souvent avant chaque acte, et un épilogue. Ainsi pour *Clovis* (1686), nous lisons sur le programme que « *Victor de Maneville de Boulogne dira devant chaque Acte un Prologue en vers François* ». Sur la dernière page du programme on lisait généralement qu'un tel élève « *fermera le théâtre par des vers à la louange du Roy* ».

Quant aux tragédies en musique, les Jésuites rédigèrent un double programme, dont la première partie était en latin et expliquait l'action de la tragédie classique en ajoutant une liste des acteurs et leur lieu d'origine. L'autre partie du programme, en français, donnait un résumé, acte par acte, de l'argument de la tragédie en musique, mais ne révélait pas les noms des chanteurs, et rarement le nom du compositeur de la partition musicale. En plus de ces programmes, on imprimait de petits livrets, d'une quarantaine de pages, où le texte complet de l'opéra était publié, afin de faciliter, sans doute, la compréhension des vers chantés et d'honorer d'une façon définitive le librettiste et son poème. Dans plusieurs de ces livrets, comme nous le verrons, le nom du compositeur est mis sur la derenière page, ainsi que le nom du librettiste.

Ainsi le 14 février 1684, la tragédie latine *Eustachius*, pièce de début du Père Le Jay, professeur de rhétorique, serait, d'après Sommervogel, accompagnée d'*Eustache*, « tragédie en musique » au lieu du ballet habituel. Nous ignorons la source de Sommervogel, n'ayant trouvé que le programme latin *Eustachius martyr* (3). On y lit seulement « Ad universam tragoediam chorus musicus proloquatur ad singulos actos ».

Quoi qu'il en soit, l'année suivante, *Démétrius*, « tragédie en musique », dont la musique est de Claude Oudot, est intercalé entre les actes de la tragédie latine du même nom. Claude Oudot serait donc compositeur du premier opéra de collège à Louis-le-Grand. Nous sommes peu renseignés sur sa vie. Il naquit vers le milieu du XVIIe siècle. Chanteur basse dans la musique du duc d'Orléans, puis dans celle de la Dauphine, Oudot fut nommé vers 1685 maître de musique de

l'Académie Française, l'Académie de Peinture et d'autres académies. En cette capacité, il fit chanter tous les ans ses motets à la messe de saint Louis que ces diverses sociétés faisaient célébrer à la Chapelle du Louvre. Il était en même temps maître de chapelle à la Maison Professe des Jésuites. Sur la page 48 du livret de *Démétrius* (Bibliothèque Nationale, Réserve Yf 432), nous lisons : « *La Musique est de la composition de Monsieur Oudot dont la modestie égale le mérite.* » Il avait, comme Charpentier, la renommée d'un musicien savant et italianisant. En 1682, la naissance du duc de Bourgogne fut le signal de réjouissances de toutes sortes, dont le *Mercure* fit la description : « Toutes les paroisses se sont distinguées à l'envy le jour qu'elles ont chanté le *Te Deum*... Dans la Chapelle du Louvre, le *Te Deum* de Oudot fut exécuté par plus de soixante personnes, joueurs d'instruments et musiciens. » Du Pradel dit à son sujet en 1692 : « Entre les habiles compositeurs de Paris, on compte d'ailleurs M. Oudot à la Place Royale (4). »

La contribution de Charpentier à ce répertoire paraît avoir commencé en 1685. Le 6 août de cette année, on a représenté au Collège une tragédie *Clissonus* et un *Ballet des arts,* dont la partition aurait été, d'après Brenet (*Tribune de Saint-Gervais,* 1900, p. 68), celle qu'on trouve au septième tome des *Mélanges* de Charpentier sous le titre des *Arts florissants.* En 1686, on a représenté *Jephtes,* accompagné de *Jephté,* « tragédie en musique pour servir d'intermèdes à la pièce latine ». 1687 amène *Celse martyr,* tragédie en musique (dont les vers sont du Père Bretonneau et la partition de Charpentier) accompagnée d'une pièce latine *Celsus* de la plume du Père Pallu (5). Car, comme dit très justement Boysse, « *l'on peut dire que c'était plutôt la pièce latine en trois actes qui servait d'intermèdes à la pièce française* (6) ».

Avec *David et Jonathas* en 1688 (texte du Père Bretonneau, musique de Charpentier), accompagné de *Saül* (dont les vers latins sont du Père Chamillard), nous sommes forcés de nous arrêter dans cette série d'opéras de collège, faute d'archives. Il est très probable, cependant, que si les programmes ne manquaient pas, on pourrait ajouter pour les années 1689 et 1690 également des tragédies en musique. Car toutes

les œuvres lyriques que l'on a déjà signalées furent présentées au mois de février, depuis 1685 jusqu'à 1688, tandis que les représentations pour le mois d'août de ces mêmes années se composaient uniquement de tragédies latines, accompagnées de ballets. Or pour 1689 et 1690, nous n'avons aucun programme pour les représentations du mois de février bien que les programmes d'août suivent le rythme des années précédentes, c'est-à-dire, qu'ils annoncent des tragédies latines et des ballets. Il se peut donc que pour les fêtes de ces deux années, Charpentier ou un autre compositeur ait écrit des partitions d'opéras qui n'ont pas encore été retrouvées. En tout cas, dès 1691, la coutume des tragédies en musique cesse pendant quelques années car les programmes pour cette année montrent des drames latins et des ballets pour les mois de février et d'août également (7).

Il n'est pas inutile de noter ici que le drame *Clissonus* (le 6 août 1685), que plusieurs musicologues, entre autres La Laurencie (8), désignent comme « *tragédie spirituelle composée par Charpentier* » ne pourrait être un opéra de collège, pour plusieurs raisons. Il existe deux programmes de cette pièce que nous avons trouvés : l'un, en latin, décrit la tragédie latine *Clissonus* (9) ; l'autre, en français, est la traduction du programme latin comme cela se faisait au Collège, avec la même liste d'acteurs, pour la même pièce. Il ne s'agit donc pas de deux pièces, une tragédie latine et une tragédie en musique, données le même après-midi. De plus, *Clissonus* fut représenté au mois d'août. Nous venons de démontrer que l'habitude des Jésuites était de représenter un opéra au mois de février ou mars, et de donner une tragédie latine avec ballet au mois d'août. Or, le 5 mars de cette année, on avait déjà représenté *Démétrius,* nettement désigné par le programme « tragédie en musique ». Par contre, *Clissonus,* donné au mois d'août, suit la tradition de la tragédie latine-ballet, pour la distribution des prix.

Quand on se représente cet épanouissement musical sur une scène de collège et que l'on se rappelle que pendant ces mêmes années, Lulli et Quinault écrivaient toujours leurs chefs-d'œuvre pour l'Opéra, on apprécie mieux l'esprit d'ini-

tiative des professeurs du Collège Louis-le-Grand et l'importance de leur théâtre dans l'histoire de la culture française.

On voit aussi la hardiesse de l'invitation des Supérieurs jésuites à Charpentier puisqu'il s'agissait de rendre religieux (10) et édifiant le théâtre lyrique, genre jusqu'alors mondain, païen et au moins amoral (11). De son côté, le compositeur a dû être très heureux d'accepter son poste au collège, car, comme on le sait, Lulli gardait pour lui seul le monopole de toute représentation d'opéra à la Cour et à l'Opéra. Chez les Jésuites, Charpentier disposait de meilleures ressources musicales que dans ce pauvre théâtre des « comédiens françois », toujours en butte aux persécutions de Lulli. Voici donc pour un compositeur français italianisant, qui avait pu charmer le public distingué de l'église de la Maison Professe par ses « histoires sacrées », la possibilité inattendue de faire entendre devant un public encore plus nombreux et dans une digne ambiance et mise en scène, ses œuvres lyriques.

NOTES

(1) Page 13 du livret, cote Yf 451, Réserve, Bibliothèque Nationale.

(2) Le manuscrit autographe de cette composition n'a pas été retrouvé, mais une copie en existe, faite par Philidor l'aîné en 1690 pour la Bibliothèque du Roi, et qui figure dans la Collection Philidor sous le numéro 44. Elle se trouve actuellement à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris sous la cote Réserve, F 924. Pour une analyse du texte et de la partition de cette œuvre voir chapitre VI. On trouvera des programmes de cet opéra et de la tragédie latine *Saül* qui l'accompagnait, à la Bibliothèque Nationale, cotes Rés. Yf 1973 et m v c 978 (12) 4°. Deux livrets de *David et Jonathas*, datés 1688, existent, dont l'un est à la Bibliothèque de l'Université de Paris (Sorbonne) sous la cote HJr 55 (4) et l'autre à la Bibliothèque de l'Arsenal, N 1118.

(3) Carlos Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, IV, col. 765, n° 1. *Eustachius martyr*, Bibl. Nat. Rés. Yf 2689.

(4) *Livre commode des adresses de Paris*, Vol. 1, p. 213.

(5) D'après une note manuscrite sur un exemple du double programme dans la Bibliothèque Municipale d'Amiens, cote 2247. Sur tous les programmes de *Celse* est imprimé : « *La Musique de la composition de Monsieur Charpentier.* »

(6) Boysse, *op. cit.* p. 193.

(7) Il faudra attendre jusqu'en 1707 pour une autre tragédie et musique à Louis-le-Grand, *Narcisse* (partition de La Chapelle), bien que les intermèdes en musique par Campra et d'autres compositeurs continuent.

(8) *Encyclopédie de Musique, Hist.* vol. III, p. 1547.

(9) Bibl. Nat. Rés. Yf 433-434.

(10) Le Père Menestrier insiste dans son ouvrage *Les Représentations en musique anciennes et modernes*, sur l'origine *biblique* de l'opéra. D'après lui, le vrai fondateur de l'opéra serait Salomon, et le *Cantique des cantiques* n'est autre chose qu'un opéra : « c'est une pastorale ou action de théâtre, où sous les personnages allégoriques d'un berger et d'une bergère, les noces de Salomon sont représentées. »

(11) Leurs efforts rencontraient parfois l'opposition énergique de la part du clergé janséniste, comme par exemple, l'évêque d'Arras. Ce prélat publia en 1698 un mandement par lequel certains abus du théâtre scolaire furent corrigés et les opéras de collège interdits. « Nous croyons pouvoir tolérer, écrivit l'austère évêque, l'ancien usage de faire à la fin des classes des tragédies, pour apprendre aux enfants à déclamer et leur inspirer une hardiesse honnête... Nous défendons de joindre à la représentation de ces tragédies, des comédies et des opéras avec danses qui ne peuvent qu'être une semence de corruption pour une jeunesse capable, dans cet âge tendre, de toute sorte d'impression. » Cité par le *Journal des Savants*, du 6 février 1698, p. 61

CHAPITRE IV

LES LIBRETTISTES DU COLLEGE LOUIS-LE-GRAND

Les deux éléments originaux que les Jésuites de Paris introduisirent sur leur scène étaient le ballet et l'opéra de collège. Si « dans la littérature dramatique des collèges, la maison de la rue Saint-Jacques joue le rôle que remplit la Comédie Française dans le théâtre (1) », les Pères ne firent que suivre un usage déjà séculaire dans les écoles d'Europe.

Quant aux spectacles de danse et de chant, les Jésuites, fidèles à leur principe de se servir de tout pour un but apostolique, songèrent les premiers à « christianiser » ces nouveaux genres et à employer le livret de ballet et d'opéra comme véhicule de propagande ainsi qu'ils avaient fait pour la tragédie latine.

Le Cerf de la Viéville, dans la troisième partie de sa *Réponse au Parallèle,* confirme ce point : « ... Il y a plusieurs années que, parlant des spectacles avec Monsieur de La Ferté... je lui demandai s'il ne s'étonnoit point de n'avoir jamais vu d'Opéra Chrétien. Cela le fit d'abord rire, tant l'union de ces deux mots lui parut étrange. Mais, après y avoir un peu songé, il tomba dans ma pensée et s'étonna, comme j'avois souvent fait, que personne ne se fût encore avisé de composer

un Opéra sur quelque matière Chrétienne. Tout le monde sçait que les sujets de religion ont été les premiers qu'on ait mis sur le Théâtre français... Nos Opéras, que nous appelons des Tragédies en Musique ne sont pas plus ennemis des sujets tirez de l'Ecriture ou de l'Histoire Sainte que les tragédies ordinaires... Comment est-il arrivé que personne n'ait imaginé ou n'ait osé hazarder un Opéra Chrétien ? Je ne sçache pourtant pas qu'il en ait paru en aucun tems si ce n'est le *Jonathas* de Charpentier joué au Collège de Clermont (2). »

Comme dans tous les collèges des ordres religieux, à Louis-le-Grand aussi, les livrets des ballets, intermèdes et tragédies en musique composés par les professeurs du Collège servaient un but de propagande religieuse. On avait forcément besoin de la collaboration de « techniciens » du dehors, comme le maître de musique qui fournissait la partition musicale, le maître de danse qui inventait les pas et les pantomimes, les décorateurs pour la mise en scène, les machines, etc. Mais quant à la partie littéraire de leurs représentations, les Pères écrivaient eux-mêmes, les textes de leurs spectacles pieux.

En principe, les auteurs de ces tragédies, pastorales et ballets, étaient les professeurs de rhétorique et de poésie. Il ne faudrait pas, cependant, se représenter ces prêtres-dramaturges comme des moines austères. Descendus souvent eux-mêmes de familles distinguées, ils étaient très mêlés au monde littéraire et artistique de Paris (3).

A l'époque donc où Marc-Antoine Charpentier fournissait la musique de leurs spectacles, ces professeurs mondains étaient déjà fort experts comme auteurs et régisseurs de ballets, pastorales et intermèdes. Le plus souvent, le même professeur faisait à la fois une tragédie latine et un plan de ballet relatif en général à la pièce principale. Il devait ensuite diviser son ballet en scènes et indiquer l'idée dominante de chaque entrée au maître de ballet et au compositeur.

La tâche du dramaturge-librettiste devint plus difficile quand, à l'imitation du théâtre profesesionnel, on introduisit au Collège de Clermont depuis 1677 avec *Persée* « tragédie-ballet » (4) les ballets mêlés de récits parlés et de chants qui,

grâce à l'heureux mélange de récitatifs, couplets, chœurs et danses, ressemblaient beaucoup aux petits opéras comiques.

En 1685, un Jésuite anonyme s'essaya pour la première fois sur la scène de Louis-le-Grand comme librettiste d'une pièce en musique, *Démétrius*, avec laquelle il voulait « christianiser » le nouveau genre du temps, l'opéra. Voici comment ce professeur-auteur explique sa collaboration avec le compositeur Claude Oudot :

« Le sujet étant le même que celuy de la pièce latine, on a seulement changé dans la conduite du dessin l'ordre de quelques circonstances, auxquels on a ajouté quelques autres qui, sans s'écarter du sujet, pouvaient donner plus de lien au spectacles et aux beautez de la musique (5). »

L'intrigue de *Démétrius*, d'après laquelle, Philippe, roi de Macédoine, trompé par son fils aîné, fait mourir son second fils Démétrius, est particulièrement faible, l'intérêt psychologique est nul, le style d'une fadeur exceptionnelle.

L'année suivante, 1686, un professeur du Collège, également anonyme, écrivit *Jephté*, « tragédie en musique pour servir d'intermèdes à la pièce latine », dont nous n'avons que le canevas ou « l'argument ». On y remarque l'atmosphère païenne et l'importance donnée à l'amour profane et aux rôles de femmes.

Voici, d'après le programme, l'action de *Jephté* :

« Le sujet est tiré du chapitre onzième du livre des *Juges*. Jephté, général des armées du peuple d'Israël, se voyant sur le point d'être défait dans une bataille qu'il donna aux Ammonites, fit vœu, s'il sortait victorieux, de sacrifier la première personne qu'il rencontreroit au retour de la guerre. Il vainquit et la première personne qu'il rencontra fut sa propre fille. Il la sacrifia donc, la faisant mourir, suivant le sentiment de quelques interprètes de l'Ecriture, ou, plutôt suivant l'opinion de quelques autres, l'obligeant de consacrer à Dieu sa virginité.

» Pour rendre cette histoire plus propre au Théâtre, on y a ajouté une circonstance : Que Jephté, dans le temps du même combat, promit de donner sa fille unique en mariage à celuy de son armée qui apporterait la tête du général des Ammonites. Jaïve, un des principaux capitaines, la luy apporta (6). »

D'après la suite de ce même résumé, Jaïve, dans un vain effort à sauver sa fiancée, Seïle, soulève une partie de l'armée contre Jephté et est tué dans le combat. Pour le dénouement de sa tragédie l'auteur choisit la version la moins sanglante : le grand prêtre, à l'autel, se sent soudainement inspiré et déclare que Dieu acceptera le sacrifice de la virginité de Seïle.

On remarque, dans la distribution de cet opéra, quatre chœurs : les captifs ammonites, la suite de Seïle, les sacrificateurs, les soldats et le peuple.

Quant à l'auteur des deux tragédies en musique pour lesquelles Charpentier fournit la partition, *Celse* (1687) et *David et Jonathas* (1688), nous avons heureusement quelques renseignements. Contrairement à l'habitude que nous venons d'indiquer, d'avoir un seul auteur pour la tragédie latine et le ballet, ici l'auteur de la tragédie en musique est distinct du poète latin. Ainsi le Père Martin Pallu (7) écrivit la pièce latine *Celsus,* tandis que le Père François Bretonneau fournit les vers français de la tragédie en musique. De même, l'année suivante, la pièce latine *Saül* est du Père Etienne Chamillard (8) ; d'autre part, le livret de *David et Jonathas* est de la plume du même Père Bretonneau.

Qui était ce François Bretonneau qui se hasarda à deux reprises avec Charpentier dans ce nouveau genre de la « tragédie en musique » ? A cause de la quantité de célèbres professeurs dramaturges dont le Collège Louis-le-Grand jouissait à la fin du dix-septième siècle, tels que les PP. Jouvancy, La Rue, Porée et Le Jay, la réputation du Père Bretonneau dans ce domaine a été éclipsée par celles de ses confrères. Les détails sur sa vie sont, par conséquent, plutôt rares (9).

Né à Tours, le 31 décembre 1660, Bretonneau entra au noviciat de Tours le 14 septembre 1681. Il était donc, en toute vraisemblance, jeune Régent au Collège Louis-le-Grand quand il se mit à écrire les livrets de *Celse* et de *David et Jonathas*. Son activité théâtrale fut cependant de courte durée, car Bretonneau devint bientôt après un célèbre prédicateur. A part quatre ans comme « Préposé » de la Maison Professe de Paris, il se dévoua pendant le reste de sa vie à la prédication et à l'édition des sermons de ses confrères, surtout ceux de Bourdaloue. Il écrivit plusieurs recueils de piété et des ouvrages de circonstance, comme son *Abrégé de la vie de Jac-*

ques II, et mourut à Paris le 22 mai 1741. En 1743, ses œuvres oratoires furent publiées en 7 volumes à Paris et eurent plusieurs éditions, notamment celle de Migne dans la *Collection des Orateurs Sacrés* (1854) (10).

Nous sommes très peu renseignés sur l'activité dramatique et les principes littéraires de ce collaborateur de Marc-Antoine Charpentier. Voici comment un gazetier du temps expliquait le but que le Père Bretonneau se proposa en écrivant ses tragédies en musique :

« J'ay à vous parler de trois *Opéras.* L'un fut représenté aux Jésuites le 28 du mois passé. Comme cela pourra vous surprendre, je m'explique. Le Collège de Louis-le-Grand estant remply de Pensionnaires de la première qualité, et qui n'en sortent que pour posséder les premières dignitez de l'Etat, dans l'Eglise, dans l'Espée et dans la Robe, il est nécessaire que cette jeunesse s'accoutume à prendre la hardiesse et le bon air qui sont nécessaires pour parler en public. C'est dans cette veüe que les Jésuites se donnent la peine de l'exercer en faisant représenter deux Tragédies tous les ans. Ils donnent l'une sur la fin de chaque Eté, un peu avant que les vacances commencent, et elle est représentée dans la Cour du Collège, parce que la saison est belle. Celle qui paroist sur les derniers jours du Carnaval se représente par les Ecoliers de la Seconde. Ces Tragédies n'estoient autrefois mêlées que de ballets, parce que la danse est fort nécessaire pour donner de la bonne grâce et rendre le corps agile ; mais depuis que la musique est en règne, on a trouvé à propos d'y en mêler, afin de rendre ces divertissements complets. On a encore plus fait cette année, et outre la Tragédie de *Saül* qui a été représentée en vers latins, il y en avoit une en vers françois, intitulée *David et Jonathas,* et comme ces vers ont esté mis en musique, c'est avec raison qu'on a donné le nom d'opéra à cet ouvrage. On ne peut recevoir de plus grands applaudissements qu'il en a eu, soit dans les Répétitions, soit dans la Représentation. Aussi la musique estoit-elle de M. Charpentier, dont les ouvrages ont toujours eu un très grand succès (11). »

Bien que « la musique soit en règne », il faudra cependant attendre jusqu'en 1732 pour le premier opéra donné à l'Académie Royale de Musique dont le thème soit franchement

chrétien, le *Jephté* de l'Abbé Pellegrin, mis en musique par Montéclair. Il est amusant de constater avec quelle timidité l'abbé-librettiste présente aux amateurs de musique de son époque une œuvre que nous trouverions aujourd'hui d'une orthodoxie anodine et banale :

« Ce n'est pas été sans trembler, écrit-il dans sa préface, que j'ay entrepris de mettre sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique un sujet tiré de l'Ecriture Sainte : des amis judicieux avoient beau me représenter que ce genre de Tragédie n'étoit nouveau que par rapport au lieu où j'allois l'introduire et que ces Matières respectables étoient encore plus propres au Chant qu'à la simple déclamation ; j'avois la prévention à combattre et la prévention ne sait pas la peine de raisonner. »

Il faut donc signaler l'esprit d'initiative des librettistes du Collège Louis-le-Grand de s'être hasardés dans le domaine de « l'opéra chrétien », genre nouveau et suspect autant pour le théâtre professionnel que pour le théâtre de collège. Malheureusement, l'inspiration poétique du Père Bretonneau n'était pas égale à son zèle religieux.

Dans son *Celse,* par exemple, le noble thème et la structure classique en 5 actes font supposer que Bretonneau s'inspira de *Polyeucte* de Pierre Corneille ; sans pourtant pouvoir reproduire les beaux vers de celui-ci. Le sujet de *Celse,* emprunté à l'histoire ecclésiastique est en lui-même touchant et mouvementé et se prêtait à de belles scènes dramatiques (12).

Celse, jeune chrétien, récemment converti, refuse de sacrifier aux dieux païens et, dès lors, se trouve en butte à des persécutions qui ébranlent sa foi. Partagé entre son Dieu et sa piété filiale et malgré les combats qui se livrent dans son cœur, Celse a l'héroïsme de la persévérance. Bien qu'elle ne soit pas chrétienne, sa mère, émue d'un si grand courage, veut alors mourir à sa place. Celse se rend au martyre avec joie car il prévoit en ce moment suprême la conversion de sa mère qu'il chérit. Elle se déclare croyante aussi afin d'obtenir avec son fils la palme du martyre.

Une citation textuelle d'une scène de cet opéra de collège permettra au lecteur de comparer le style de l'auteur avec

celui d'un Pierre Corneille. Dans la troisième scène du cinquième et dernier acte, Marcionille veut empêcher la mort de son fils Celse :

(Marcionille tâchant d'arrester son fils)

Non, il ne mourra point... on l'enlève... Perfide
Va tremper dans son sang une main parricide.
Il me fuit !... Ah ! courons... Secondez mon dessein
Qu'on ne perce mon fils qu'au travers de mon sein.

(Une troupe de Soldats l'arreste, lorsqu'elle veut suivre Celse)

Tout m'abandonne ! On arreste mes pas !
Lasches ! c'est le secours que votre bras me donne ?
Hélas, hélas ! tout m'abandonne !

(Elle se laisse tomber sur un fauteuil)

Ciel ! unique recours d'un cœur trop malheureux,
Pour un fils que je perds je t'adresse mes vœux.
En vain pour se sauver un Père est inflexible,
A mes justes regrets tu seras plus sensible.

(Elle se lève tout hors d'elle-même)
Foible espoir ! Regrets superflus !
Celse aux pieds d'un bourreau peut-estre ne vit plus ?
Je vois... je vois son sang... il est mort... Ah ! Barbare !
Vains Fantosmes, hélas ! où un esprit s'égare.

(Elle se laisse retomber sur le fauteuil et demeure quelque temps dans le silence accablée de douleur)

Chœur de la suite de Marcionille

1er *chœur* — 2e *chœur*

Funeste sort ! — Cruelle mort !

Les deux chœurs

Hélas, une si belle vie du ciel a mérité l'envie !

1er *chœur* — 2e *chœur*

Cruelle mort ! — Funeste sort !

(Marcionille revenant comme d'un profond assoupissement)

Mais quel charme secret rend le calme à mon âme ?
Je ne puis revenir de mon étonnement...
Je me sens... Je sens les traits d'une nouvelle flamme...
Celse m'avait promis cet heureux changement.

(Elle se lève)

Non, je n'écoute plus que la voix qui m'appelle,
Amour, nature, taisez-vous.
Celse... Celse jouit d'une gloire immortelle...
Pourquoi plaindre un trépas dont mon cœur est jaloux ?
Amour, nature, taisez-vous, etc.

Le sujet en lui-même est beau et plus dramatique que celui de *David et Jonathas*. Malgré la platitude des vers du Père Bretonneau, il se prête, comme on voit, aux meilleurs effets de l'art musical. On ne peut, par conséquent, que regretter que la partition de Charpentier soit perdue.

L'exemple de Bretonneau ne fut pas suivi par de nombreux librettistes comme on verra dans le Chapitre VIII sur la musique au Collège Louis-le-Grand après Charpentier. Il se peut que les plus illustres parmi les auteurs dramatiques

du Collège aient accueilli avec moins d'enthousiasme que Bretonneau « l'opéra chrétien » genre de théâtre où tous les vers seraient mis en musique.

Quoiqu'il en soit, de même que Bretonneau, les librettistes de *Narcisse* (1707) et *Isaac* (1734) (les deux autres véritables « tragédies en musique » à Louis-le-Grand), n'étaient ni l'un ni l'autre, membres de la pléiade de dramaturges, théoriciens et librettistes des ballets, pastorales et cantates qui collaboraient à ce théâtre au cours du dix-huitième siècle.

Le Père Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743) consacra toute sa vie, outre quelques années de professorat à Louis-le-Grand, à l'édition des *Lettres édifiantes et curieuses des missions étrangères,* en 26 volumes, et à une *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de Chine et de la Tartarie chinoise* (1735), gros ouvrage en 4 volumes d'une grande valeur et qui mérita des traductions en anglais et en allemand. Son activité purement théâtrale se limita à *Midas,* comédie jouée le 18 janvier 1702, et à *Narcisse* « tragédie en musique » (1707), dont le livret de 24 pages révèle une mièvreté de style qui jure avec ses ouvrages ultérieurs (13).

Même le Père Brumoy (1688-1742), auteur du livret d'*Isaac* (1734), tragédie en musique dont le texte est nettement supérieur aux vers de Bretonneau et de Du Halde, fut surtout connu pour son *Théâtre des Grecs.* Cet ouvrage contient des traductions, des analyses des tragédies grecques et des remarques concernant le théâtre classique, les parallèles, etc. Outre *Isaac,* Brumoy avait écrit d'autres pièces assez médiocres, « qui font voir, comme disait Voltaire de Brumoy, qu'il est plus aisé de traduire les anciens que de les imiter ».

Si les œuvres dramatiques de plusieurs professeurs du Collège Louis-le-Grand ont une certaine valeur littéraire, il ne faudrait pas la chercher parmi les livrets des tragédies en musique. L'intrigue y est trop souvent faible, la psychologie factice, le style plein de lieux communs et monotone. On sent trop le désir d'édifier. Tout ce qu'on peut dire de ces livrets, c'est qu'ils ont servi de squelette, pour ainsi dire, sur lequel le compositeur pouvait greffer la chair vivante de sa

musique. Il nous est permis, cependant, de regretter qu'un compositeur de grand talent comme Charpentier n'ait pas eu comme collaborateur, sinon Racine, du moins un des plus doués des professeurs d'Humanités du Collège.

NOTES

(1) Ernest Boysse, *La Comédie au Collège, Revue Contemporaine,* 31 déc. 1869, p. 681.

(2) *Comparaison...* (3e partie, p. 5).

(3) Dans les deux articles d'Ernest Boysse, *La Comédie au Collège, Revue Contemporaine,* 31 déc. 1869 et 15 janv. 1870, le lecteur trouvera une quantité de détails sur les plus célèbres de ces écrivains, tels que La Rue, ami intime de Pierre Corneille, et Porée, professeur de Voltaire et du fameux chanteur de l'époque, Tribou.

(4) Bibl. Nat. Réserve Yf 2768.

(5) Page 2 du livret (Bibl. Nat. Y TH 4565).

(6) Bibl. Nat. Yf 2732 (3, 4, 5).

(7) Le Père Martin Pallu (1661-1742) avait professé la rhétorique au Collège de Rouen avant de devenir préfet spirituel et directeur de la Congrégation au Collège Louis-le-Grand. Voir Sommervogel, VI, col. 144, et Dupont-Ferrier, t. III, p. 22, n° 132.

(8) Le Père Etienne Chamillard (1656-1730) enseignait vraisemblablement les Humanités au Collège Louis-le-Grand en 1687-88 (Dupont-Ferrier, t. III, p. 55, n° 424). Il s'adonna ensuite à l'étude de la numismatique. Voir Sommervogel, II, col. 1049.

(9) Voir *Biographie Générale* (Michaud), vol. 5, p. 495.

(10) Le Père La Rue lui donna l'épithète de « Trium mortuorum suscitator magnificus », pour faire allusion aux éditions que Bretonneau donna des sermons des PP. Cheminais, Giroust et Bourdaloue (1690-1704).

(11) *Mercure Galant,* mars, 1688, p. 317.

(12) *Celse,* Bibl. Nat. Rés. Yf 436-437-438. Pour une analyse de *David et Jonathas* voir chapitre VI.

(13) Voir page 145.

CHAPITRE V

LA MISE EN SCENE DES OPERAS DE COLLEGE

Il ne faut pas se représenter le cadre scolaire de Louis-le-Grand comme moins favorable à la création d'opéras que celui dont disposait Lulli à l'Académie Royale de Musique. Les Pères attachèrent une grande importance à la mise en scène, et n'hésitèrent pas à déployer un véritable luxe de costumes, de décors et de machines, et à rehausser les efforts de leurs élèves par des chanteurs, danseurs et instrumentistes professionnels, afin de frapper plus fortement les spectateurs et rendre la leçon morale du livret plus saisissante (1).

Il y avait au Collège Louis-le-Grand trois théâtres : l'un à l'intérieur, la salle d'actes ou *Aula,* qui servait en hiver pour les répétitions générales, les représentations d'été par mauvais temps, et pour les tragédies en musique ; le second, le plus petit, en plein air, dressé dans la cour du Collège du Mans (acquis en 1682) était réservé en principe aux élèves de seconde ou aux petits pensionnaires. « Le bâtiment du Harlay, abattu aujourd'hui, s'arrêtait à quarante pas environ de celui qui sépare, du Plessis la cour du bassin. On élevait un mur de toile entre ce vide et le théâtre, qui se trouvait ainsi renfermé dans une partie du Mans neuf, le Mans vieux et la

bibliothèque, en face de laquelle s'ouvrait la scène (2). » La troisième scène, la plus grande, était réservée aux représentations des rhétoriciens au mois de juillet ou d'août. Voici comment Edmond, premier historien du Collège, décrit l'installation de ce théâtre : « La scène adossée à la classe de rhétorique dans la cour d'entrée s'avançait jusqu'aux grilles du bâtiment de la chapelle et de celui du réfectoire, qui sont en face l'un de l'autre. Une tente immense couvrait les spectateurs qui remplissaient trois amphithéâtres et toutes les croisées qui donnaient sur la cour. Rien ne manquait, ni la richesse des décorations et les draperies, ni le choix des devises et des emblèmes, ni l'intelligence des acteurs, ni le talent des compositeurs. »

Au Grand Siècle on aimait bien les scènes « à machine », les combats de guerriers en armes, les ballets allégoriques aux costumes nombreux pour renouveler l'intérêt aux actes où le décor ne changeait point. Quant aux décors eux-mêmes, il fallait seulement qu'ils fussent éclatants et grandioses. En général, au dix-septième siècle, le théâtre représentait une scène champêtre, un temple ou un « palais à volonté », que l'on variait par les machines et les accessoires, la vérité scénique n'étant observée que pour les faits contemporains ou pour ceux tirés de l'histoire des pays connus, à condition de remonter seulement peu d'années en arrière.

Les metteurs-en-scène au Collège Louis-le-Grand se conformaient surtout aux conventions décoratives énoncées par Vitruve dont le livre, *De Architectura,* se trouvait dans la bibliothèque des professeurs : « La décoration de la scène tragique consiste en colonnes, en statues et autres ornements d'un palais (3). » Le Père Le Jay, écrivain de nombreux ballets et pièces de théâtre pour le Collège Louis-le-Grand, nous explique les principes qui réglaient le choix des décors et accessoires pour les ballets scolaires :

« La scène doit être disposée de manière à préparer les esprits aux événements que la danse va représenter. Si, en effet, le théâtre montre les sombres demeures des enfers, il n'est personne qui ne s'attende à voir paraître les divinités infernales, les furies ou quelqu'un de ces condamnés aux supplices du Tartare. Si la scène représente un port ou la mer, le

spectateur attendra l'entrée de Neptune, des Tritons, ou quelque épisode maritime. Figurez-vous l'Olympe ? vous annoncerez les Dieux. Les forêts, les retraites ombreuses, les jardins agréables ? vous appellerez les divinités champêtres (4). »

Les professeurs du Collège Louis-le-Grand, qui ne négligeaient rien pour faire valoir les talents de leurs élèves auprès d'un public difficile, variaient l'austérité des tragédies par un luxe de mise en scène et de multiples machines et accessoires, surtout à leurs représentations d'été. Celles-ci étaient l'objet de maintes descriptions admiratives de la part des gazetiers. Le chroniqueur Loret, qui parle en 1658 déjà d'une « construction théâtrale... magnifique et royale », nous laisse trois ans plus tard cette impressionnante description de la scène au Collège :

« Le théâtre, un des mieux ornez
Que mon œil ait jamais lornez
Etait superbe et magnifique,
Et, soit qu'il fut d'ordre dorique
Ou d'une autre construction,
Il comblait d'admiration
Tous ceux qui voyaient, je vous jure,
Sa surprenante architecture (5). »

A l'occasion du ballet *La Destinée de Monseigneur le Dauphin,* le 22 août 1662, auquel assistait le bollandiste belge, Daniel Papenbroeck, ce savant fait dans son journal de voyage quelques allusions à la mise en scène qui font penser aux usages pratiqués à la même époque au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne :

« Un immense décor qui s'élevait à plusieurs étages couvrait la largeur et la hauteur du collège. Les acteurs ne disposaient que de la moitié environ de la scène, la partie restante étant occupée par des spectateurs, hom-

> mes et garçons. Après avoir joué leur rôle dans la pièce au centre de la scène, les acteurs se joignaient au public. Il n'y avait aucun rideau pour cacher le décor ni concert musical pour faire taire les spectateurs avant la tragédie (6). »

En 1686, selon le *Mercure de France*, les Ambassadeurs Siamois qui assistaient à une séance de tragédie latine et de ballet à Louis-le-Grand, « furent surpris de la grandeur et de la beauté du théâtre où l'Action se devoit représenter ».

Un frappant exemple de cette grandiose mise en scène si semblable aux peintures éblouissantes des églises baroques est le dessin pour la tragédie de 1720 « proposé par le Père de Blainville ; l'Architecture en a été commencée par M. Gherardini et finie par M. Legrand, qui a fait toutes les figures ». Cette toile, dressée en l'honneur du jeune Louis XV, fondateur des prix du Collège, mérite d'être décrite en détail car sa magnificence gigantesque indique une ambiance aussi capable d'encadrer les acteurs, danseurs, amateurs et professionnels de la rue Saint-Jacques et de flatter le goût des hautes classes pour le faste et le luxe, que celle de l'Opéra.

« Le théâtre représente un Palais royal à quatre faces dans l'ordre corinthien, de 90 pieds de hauteur sur 100 de longueur. On y entre par trois portiques, au travers desquels on voit de nouveaux édifices, et des jardins, qui terminent agréablement la vue. Les trois portiques sont revêtus de colonnes, qui soutiennent des quatre côtez une longue et magnifique balustrade. Par les divers ornemens dont on a enrichi le bâtiment, on a tâché d'exprimer tout ce qui peut contribuer à l'honneur du Roy et témoigner la reconnaissance du Collège.

Sur le portique du milieu on a élevé la Statuë équestre du Roy ; elle est accompagnée de quatre figures également propres à nous marquer les avantages qu'on doit attendre de son règne...

Ainsi sous la statüe du Roy, on a peint la Renommée qui embouche la trompette, et appelle tous les peuples pour être témoins de la magnificence de nôtre auguste Bienfaiteur. De

là paroissent rangez aux deux côtez du théâtre l'Eloquence, figurée par le Dieu Mercure avec son caducée ; la Poësie marquée par Apollon tenant en main sa guitare ; la Tragédie et la Comédie distinguées par leurs symboles ordinaires ; le Ballet sous la figure de Momus dançant au bruit du tambour de basque ; la Peinture et la Gravure, l'une exprimée par un génie qui peint sur un cartouche les Armes de France entourées de lauriers, l'autre représentée par un génie qui grave sur l'airain le glorieux nom de LOUIS, environné d'un serpent, qui est le symbole de l'immortalité (7)... »

Voici une description d'un autre de ces grandioses décors, celui-ci peint par Lemaire, pour la tragédie de *Sennachérib, roi des Assyriens,* suivie d'un ballet, l'*Histoire de la danse,* joués au Collège le 6 août 1732, jour de la distribution des prix. Puisque la scène se passait dans le palais du roi :

« Le décor représentait une grande cour extérieure d'un palais magnifique, d'ordre composite, formant un plan circulaire de cent pieds de face et faisant la perspective de cent cinquante pieds de circonférence par trente-cinq pieds d'élévation. Au milieu est un corps avancé, soutenu par les colonnes et des pilastres de brèche violette, les chapiteaux et bases en or. Dans les entre colonnes sont placés des groupes de figures de marbre blanc, sur les piédestaux de forme ronde, scavoir : à droite, Médée et Jason, à gauche, le sacrifice d'Iphigénie. Sur les devants de la partie circulaire, à droite, Œdipe qui se perce les yeux ; à gauche, Hercule sur le bûcher. Sur le devant de ces deux extrémités sont des amphithéâtres terminés par une balustrade en forme de fer à cheval, au bas de laquelle on aperçoit les statues de Sophocle et d'Euripide, l'une à droite, l'autre à gauche.

Au milieu de la décoration est une grande et magnifique arcade surmontée des armes de France, soutenues par des Génies et au travers de laquelle on aperçoit un grand salon cintré, soutenu par des colonnes couplées, et dans les deux passages, aux côtés de la décoration, des trophées de guerre et sur les corps avancés qui terminent les côtés de la décoration, des trophées de poésie en or, ainsi que les armes du roi, et les autres trophées et consoles qui sont sous la corniche, sur laquelle est une balastrade qui règne au pourtour de cette magnifique ordonnance (8). »

Seize années plus tard, cet « or, marbre et brèche violette » est surpassé par un autre décor, dessiné par Blondel. En effet, cette toile était, d'après les *Mémoires de Trévoux* de 1748, « un grand morceau de peinture destiné à la décoration du Collège Louis-le-Grand... Il représente un temple consacré aux Beaux-Arts, sous les auspices et la protection de sa Majesté... Les deux peintres sont MM. Tremblin et Labbé... sous la conduite de M. Jac. Franç. Blondel, Architecte et Professœur » (p. 2009). Ce décor se développait sur cent deux pieds de longueur, quarante-huit d'élévation et trente de profondeur. Il était orné de statues, celle de Louis XIV, bien entendu, et de Mars, Apollon, Hercule, Orphée, Homère, Sophocle, Virgile, Alexandre, César, etc. « Toutes ces statues, nous dit le *Mercure,* les balustrades, l'avant-corps du milieu et le groupe supérieur, étant détachés du fond du théâtre, sont chantournés et paraissent de ronde bosse par l'effet des ombres et de la perspective qui y sont observées (9). »

En 1759, deux ans donc avant la fermeture du Collège, le spectacle d'été comportait une tragédie *Régulus* et un « ballet d'attache ». Une vue d'optique du grandiose décor commandé pour cette occasion, le dernier, sans doute, avant le renvoi de l'ordre des Jésuites, est conservé au Musée Carnavalet à Paris. Il s'agit d'une « vue perspective de la décoration élevée au Collège Louis-le-Grand en l'année 1759 pour les tragédies précédent (*sic*) la distribution solennelle des prix fondés par Sa Majesté (10) ».

Ce théâtre scolaire disposait d'immenses machines circulaires de 33 mètres de face et de 50 mètres de circonférence. On pouvait y multiplier les allégories pour célébrer et aduler le roi, et des issues pour faciliter les entrées et les sorties des nombreux chanteurs et danseurs de ballet. Ces machines et accessoires devaient former un matériel considérable et coûteux. Le Père Le Jay, principal metteur en scène à Louis-le-Grand pendant plus de 20 années, décrit ce théâtre comme possédant dans ses magasins un grand nombre de toiles, et machiné de sorte qu'on pût y faire de rapides changements de mise en scène.

« Nous avons vu, dit ce théoricien du ballet, dans cette cour du collège de Paris représenter le personnage d'Orphée

descendant aux enfers avec tant de vérité, que le spectateur, pour comprendre l'action n'avait besoin que du seul secours de ses veux. Nous avons vu la ruine de Troie figurée avec une telle vraisemblance que l'on croyait assister à l'événement lui-même. Nous avons vu les dieux de l'Olympe assiégés par les Titans, les monts entassés sur les monts, Jupiter lançant la foudre et les Géants écrasés sous les rochers. Je ne parlerai point d'un carrousel et d'un combat de cavalerie, de Polyphême aveuglé par les compagnons d'Ulysse, d'Orphée attirant par les sons de sa lyre les pierres et les arbres, qui, tous, recueillirent les applaudissements des spectateurs charmés par l'imitation fidèle qu'ils trouvaient dans la danse de ces événements ou réels ou fabuleux (18). »

Si, d'après ces descriptions des grandioses décors à Louis-le-Grand, les Pères aimaient sur leur scène également, la splendeur baroque du style ecclésiastique de l'époque, ils ne s'occupaient pas plus cependant qu'à l'Opéra ou à la Comédie-Française, de la vraisemblance scénique. Les indications pour la mise en scène que l'on trouve dans les programmes des opéras de collège sont très vagues et laissent croire que les mêmes décors servaient pour la tragédie latine et la tragédie en musique. Car si les tragédies lyriques étaient des pièces complètes en elles-mêmes, elles étaient, au moins aux yeux de ces humanistes, surtout des *intermèdes* aux pièces latines. Elles devaient servir en principe comme un délassement après l'austère tragédie et seraient une sorte de commentaire et complément à l'action du drame parlé. Voilà pourquoi les sujets des tragédies en musique étaient toujours analogues à ceux des pièces latines, avec une simplification de l'intrigue et un texte raccourci à cause du développement musical. Les indications scéniques seront, par conséquent, semblables pour les deux tragédies, et sans doute, les mêmes décors servaient tout l'après-midi, et pour la pièce parlée et pour la pièce chantée.

Quels sont les indices que l'on trouve pour la réalisation scénique des opéras de collège ? Ils sont, comme ceux du théâtre professionnel de l'époque, très généraux, n'ayant qu'un avantage, de laisser pleine liberté à la fantaisie et l'habileté du décorateur. Pour *Démétrius* (1685), première

tragédie en musique à Louis-le-Grand dont le programme nous reste, nous lisons : « La scène est à Pelle, Capitale de la Macédoine dans le Palais du Roy (12). »

Nous avons très peu de détails sur le théâtre à l'intérieur du Collège mais le lecteur peut se représenter un de ces cadres dont nous venons de citer plusieurs descriptions, adapté sans doute à l'exiguïté de la salle et destiné plutôt à éblouir les spectateurs qu'à reproduire une atmosphère authentique et vraisemblable. En 1686, c'est dans « le camp de Jephté proche la ville de Maspha » que l'action a lieu. Le programme de la tragédie latine n'est guère plus explicite : « Scena pro castris inter Jephtæ tentatorium et Maspham, ubi revertenti patri, filia occurit (13). » Pour *Celse* (1687), le livret d'opéra est très vague : « La scène, y lisons-nous, est à Antioche », tandis que le programme en latin n'ajoute que : « In Palatio Marciani (14). » Il est certain que le public à ce spectacle ne se doutait guère si le metteur en scène se servait du même décor de palais, légèrement remanié, que celui du *Démétrius* de 1685.

Pendant le prologue de l'opéra *David et Jonathas* (25 février 1688), « on suppose Saül chez la Pythonisse (15) ». Pour cette scène il faut se représenter un grand décor à machines, où l'évocation dramatique des démons se termine par l'apparition de l'ombre de Samuel. L'action des cinq autres actes, d'autre part, a lieu « proche les montagnes de Gelboë, entre le Camp de Saül et celui des Philistins ».

Les costumes et les accessoires servaient à désigner plus clairement les personnages mis en scène et à augmenter la splendeur du décor. Le *Ballet de la Paix,* donné à Louis-le-Grand en 1698, par exemple, nécessita 200 costumes pour 60 danseurs, dont 18 appartenaient à l'Opéra. Le Père Menestrier nous renseigne sur les principes qui guidaient les metteurs en scène en choisissant les costumes pour les spectacles à Louis-le-Grand :

« La première des conditions, écrit-il, est qu'il faut qu'ils soient propres aux sujets, et si les personnages sont historiques, il faut autant que l'on peut s'attacher à la forme des habits de leur temps. Celui des anciens Romains est le plus auguste de tous ; et il n'en est point qui laisse la jambe plus

libre. Il était composé d'une cuirasse avec des lambrequins. Il lui faut une courte manche à moitié du bras, et on l'accompagne d'un bas de soye plissé en ronde qui fait la cotte d'armes ; le casque avec une aigrette et des plumes est la coiffure dont on accompagne cet habit... »

« Il faut garder la même manière pour les peuples étrangers. Les Grecs ont un bonnet rond avec quantité de plumes autour. La coiffure des Persans est presque semblable. Les Mores ont les cheveux courts et crespus, le visage et les mains noires ; ils sont tête nue, à moins qu'on ne leur donnât un tourtil gresté de perles en forme de diadème. Ils doivent porter des pendants d'oreilles. Les Turcs et les Sarrasins doivent estre vestus d'un doliman et coiffez d'un turban avec une aigrette. Les Américains ont un bonnet de plumes de diverses couleurs, une ceinture de même façon qui couvre leur nudité. Ils ont encore un collier de ces mêmes plumes dont ils portent un bouquet de chaque main quand ils dansent. Les Japonais portent une grande touffe de cheveux liée en arrière...

« La seconde condition est qu'il faut une grande variété, et, s'il se peut, il ne faut jamais faire paraître deux fois une même sorte d'habits, ou du moins il faut mêler les entrées de telle sorte qu'il y ait un long intervalle entre celles qui sont semblables. On peut aussi changer la couleur si l'on ne peut mettre d'autre différence, comme il arrive quelquefois dans les ballets historiques, dont tous les personnages sont d'une même nation et presque d'une même condition. Il est beau de voir, après une entrée de soldats, une entrée de bergers, et après celle-ci, une des divinités de la fable ; puis des voleurs, ensuite des animaux, des génies, des Américains, des Persans, des Maures, etc. Cette diversité tient toujours le spectateur en suspens (16). »

On voit par cette « archéologie » d'opéra que les anachronismes de costume au dix-septième siècle qui nous paraissent si ridicules, ne choquaient guère le public de cette heureuse époque. Ce public, moins blasé que celui d'aujourd'hui, n'était nullement surpris ou choqué de voir paraître un Romain portant un casque orné de plumes gigantesques comme un pompier de service, ou d'apprendre que le « bonnet rond

avec quantité de plumes autour » fut presque identique aux coiffures des Perses. Les collégiens-acteurs pouvaient même se servir des habits contemporains comme on apprend par une scène de l'*Homme à bonnes fortunes* (1686) de Baron, où le valet prête à un étudiant, pour une tragédie de collège, le justaucorps de son maître (17). L'exactitude dans le costume est relativement moderne (18) et l'on ne songeait autrefois qu'à porter sur la scène des habits aussi somptueux que possible, en conformité avec les décors grandioses (19).

Les représentations fastueuses constituaient aux yeux des Jésuites d'abord un repos aux études et un moyen de « donner de la bonne grâce » aux élèves. Elles permettaient en même temps d'intéresser les parents aux activités du Collège. De plus, on pouvait décerner des louanges aux bienfaiteurs de leur établissement (20), et surtout prêcher la morale discrètement au grand public, attiré par la bonne musique. Car un théâtre sévèrement renfermé dans l'enceinte du Collège, sans public, bien qu'ordonné par les Supérieurs de Rome, ne répondait plus aux buts de propagande et d'influence que ces humanistes se proposaient. Voilà donc le monde que les Pères étaient désireux d'inviter à ces opéras, les élèves mêmes, les parents, amis et bienfaiteurs du Collège et les mélomanes de la ville de Paris. Il y avait sûrement une grande affluence aux spectacles, car en 1662 déjà, le chroniqueur Loret déclare se trouver « devant six mille personnes, qui pour lors étaient spectateurs (21) ». On peut juger la distinction des invités par l'énumération que ce même gazetier ajoute :

Des gens de haute extraction
Furent présents à l'Action,
J'y vis des Princes, des Princesses,
Des Prézidents, des Comtesses,
Quantité d'Esprits de bons sens,
Et des Moines plus de deux cens.

Louis XIV avait l'habitude dans sa jeunesse d'assister aux séances de la rue Saint-Jacques « avec grandes suites » et

d'inviter des hôtes distingués. Voici une des descriptions de l'assistance à une de ces représentations, qui a dû être d'un très haut niveau pour pouvoir attirer un public si exceptionnel :

J'aperçus Sa Majesté
Tout contre la Reine sa Mère,
Et proche de Monsieur, son frère,
Etant justement entre-deux,
Son Eminence était près d'eux,
Et plusieurs personnes fort belles,
Tant princes que damoizelles.
Je voyais de l'autre côté
Sa Britannique Majesté
Et près de luy, vers la senestre,
Le beau petit duc de Glocestre (22). »

Dans les *Nouvelles extraordinaires* pour le 12 septembre 1684, nous lisons que les Jésuites « représentèrent une tragédie le 17 du mois passé, en présence de beaucoup de gens de la première qualité et de nombre infini de personnes les mieux connaissantes et les plus délicates en spectacles (23) ». A l'occasion d'une visite à Paris en 1686, les ambassadeurs du roi de Siam furent invités par le Père La Chaise à assister à la tragédie de *Clovis* à Louis-le-Grand. Les visiteurs distingués répondirent « qu'ils ne croyaient pas qu'ils dussent voir personne, ny aller en quelque Maison que ce fût avant d'avoir rendu leurs respects au Roy ; mais que puisqu'une Personne aussi sage les assuroit que cela pouvoit, ils y assisteroient avec plaisir, ne doutant point qu'allant au Collège, ils ne fissent une chose agréable aux deux grands Roys (24) ».

Voici comment le chroniqueur décrit leur visite au Collège :

« L'heure de la tragédie approchant, les Jésuites du Collège leur envoyèrent quatre Carrosses avec les livrées de quelques Princes qui y sont en pension parmi lesquels estoient celle du Fils naturel du Roy d'Angleterre, des Enfans de Mr.

le Grand Général de Pologne, et du Fils de Mr. le Grand Général de Lithanie. Estant arrivez au lieu qui leur estoit destiné, ils furent surpris de la grandeur et de la beauté du théâtre où l'Action se devoit représenter et ils ne furent pas moins étonnez de la grande multitude de personnes de la première qualité et d'une infinité de peuple qui s'y trouve, sans qu'il y eust la moindre confusion. Ils admirèrent l'air dégagé des Acteurs, et la beauté des Danses, et ils prirent un très-grand plaisir à voir danser les Enfans de Mr. le Duc de Villeron et de Mrs de Coëtquin, de Sourches et de la Marelière, aussi bien que Mr. le Chevalier d'Avaux, tous pensionnaires, et qui charmèrent toute l'Assemblée. »

Le gazetier cite « plusieurs personnes de la première qualité, comme Princes, Ducs, Ambassadeurs, et autres » qui, pendant le spectacle venaient saluer les invités distingués dans leur loge. En plus des aristocrates de la ville, on voyait également à ces représentations le haut clergé, souvent le nonce du pape, des religieux de tous les ordres, des membres de l'Académie, les ministres, les magistrats, et les plus jolies femmes de Paris, accompagnées de leurs admirateurs. Loret parle « des beautés tant blondes que brunes » dans l'auditoire et La Gravette écrit comment :

« Les princes, comme les princesses,
Ducs, duchesses, comtes, comtesses,
Des maréchaux et des marquis,
Et des gens de mérite exquis,
Des dames et des demoiselles,
Riches, bonnes, nobles et belles,
Aux fenestres et dans la cour
Sembloient estre l'astre du jour,
Et de cette cérémonie
Accroissoient la pompe infinie (25). »

Les Relations véritables de Bruxelles mentionnent « de Paris le 9 », que « leurs Altesses Royales Monsieur et Madame, le Duc et la Duchesse de Chartres et Mademoiselle avec

la Cour d'Angleterre, vinrent avant-hier voir la représentation d'une tragédie au théâtre des RR. PP. Jésuites », le 13 août 1697.

Si les détails manquent sur les visites de Louis XIV au Collège vers 1687, lors de l'époque où Charpentier y présentait ses compositions lyriques, on a toute raison de supposer que le roi, qui avait tant goûté les partitions écrites par Marc-Antoine pour la messe du Dauphin et également la musique pour des actions de grâces publiques célébrées par l'Académie Française et l'Académie de Peinture et de Sculpture à l'occasion du retour à la santé du monarque en 1687, et qui aimait bien visiter « son Collège », y a applaudi les opéras de collège du compositeur. D'autant plus d'ailleurs, que depuis quelque temps déjà, le roi, sous l'influence de Madame de Maintenon, avait cessé de participer aux ballets de la cour, et passait de longues heures dans l'église en recueillement et montrait grand intérêt pour les pièces pieuses composées à l'imitation d'*Esther* et d'*Athalie* de Racine (26). Quoi de plus naturel que le monarque, incliné déjà à la dévotion, assistât aux opéras des Jésuites où il pouvait satisfaire son double penchant pour la belle musique dans une ambiance fastueuse, et pour la glorification des principes religieux.

Ces spectacles mondains qu'un public choisi regardait et écoutait en été sur des gradins dressés dans la cour, ou des fenêtres qui formaient en quelque sorte des loges, se donnaient en général « sans qu'il y eust la moindre confusion ». Il se passait parfois de menus incidents, cependant, qui, plus ou moins graves, servaient à égayer les représentations. Collé, dans ses *Mémoires*, décrit une scène comique qui se passa à une fête au Collège en 1749 :

« Le mercredi 6 août, les comédiens du pape donnèrent leur grand spectacle ; je veux dire que c'était le jour de la grande tragédie des Jésuites.

Mlle du Luc, sœur du Comte du Luc et nièce de l'ancien archevêque de Paris, leur fit une malice qu'on ne peut pas appeler une malice noire comme on va le voir, mais une polissonnerie fort puérile et peu convenable à son âge. Elle était placée chez MM. de Nicolaï, ses neveux, dont les fenêtres donnent sur la grande cour, au-dessus d'un grand amphi-

théâtre réservé pour tous les religieux qui veulent venir à ce spectacle. On voit toujours dans cet endroit, deux ou trois cents, tant Jacobins, Carmes, Capucins que Théatins, Cordeliers, Récollets, Barnabites, etc.

Mlle du Luc trouva dans la chambre de ses neveux quelques livres de poudre à poudrer qu'elle fit voler le plus loin et le mieux qu'elle put sur les bons pères. L'air en fut un instant obscurci, et un moment après, les saints personnages se trouvèrent tous poudrés à blanc, exposés à la risée et aux huées des écoliers et du reste du public.

Le Père de la Tour eut grande peine à apaiser toutes ces orgueilleuses Révérences qui se trouvaient insultées et il n'en vint à bout qu'en leur promettant satisfaction, et de faire donner le fouet à l'écolier auteur de cette espièglerie. Mais il ne peut leur tenir parole, quand il eut reconnu que c'était Mlle du Luc seule qui avait fait cette niche, qui est demeurée impunie, un jésuite ne pouvant naturellement mettre la main sur une femme. »

D'après les *Nouvelles extraordinaires* de Leyde du 12 septembre 1684, même les gens du meilleur monde se laissaient aller à des manifestations un peu méchantes :

« Les Jésuites représentèrent une tragédie le 17 du mois passé, en présence de beaucoup de gens de la première qualité et de nombre infini de personnes les mieux connaissantes et les plus délicates en spectacles ; mais comme les Révérends Pères entendent mieux qu'eux l'économie, ils ont retranché, cette année, la pompe, la magnificence et la bonté de leur ballet, ce qui a surpris extrêmement la Cour aussi bien que toute la Ville, et particulièrement les spectateurs, qui sifflèrent le ballet et ceux qui le dançoient, sur la tête desquels il y eut diverses bouteilles. »

Puisque ce ballet, *le Héros ou les Actions d'un grand prince représentées dans celles de Louis le Grand*, était dédié à la gloire du patron du Collège, on peut douter que la représentation fût jouée avec si peu d'éclat et l'anecdote nous semble suspecte.

Un petit épisode amusant se produisit le 7 juillet 1718, quand Madame, mère du Régent, assista à la pièce : *Le Point d'honneur*. Voici comment la reine elle-même le décrit :

« Les enfants jouèrent fort bien. Mon petit cousin de Trémouille avait un rôle dont il s'acquitta à merveille. Il s'en fallut un peu, cependant, que la chose ne finit mal pour moi. On avait placé mon fauteuil sur une estrade ; quand je fus pour m'en aller, j'oubliai qu'il y avait des degrés qu'il fallait descendre ; je fis un faux pas et tombai. On s'empressa de me relever, comme vous pouvez le croire, et je ne me fis pas du tout mal. Seulement le verre d'une de mes montres fut cassé. Je ne fis qu'en rire jusqu'à mon retour au Palais-Royal, et j'en ris encore, surtout quand je pense à la gravité avec laquelle deux grands Jésuites vinrent me relever. C'était un tableau à faire (27). »

Une autre petite scène au Collège, racontée plus tard dans tous ses détails à Louis XIV lui-même, était plus amusante, sans doute, pour les spectateurs que pour le Père impliqué, qui a dû en être étreint par une fâcheuse angoisse. C'est le gazetier des *Annales de la Cour et de Paris pour* 1697 *et* 1698, qui décrit l'incident :

« Monsieur ayant été prié à la tragédie... et s'y étant rendu avec toute la Cour, le Père le Jai qui a un grand talent pour ces sortes de représentations, lui vint faire son compliment de la part du Recteur de ce Collège, afin de lui faire voir que si la pièce lui plaisait, c'était à lui qu'en étoit dû tout l'honneur. Le bon père dans son compliment qu'on trouva assez long pour s'en ennuyer, mêla assez de loüanges à l'avantage du feu Duc de St-Agnan, grand amateur de ces sortes de représentations, et qui dans un besoin y eut fait tous les personnages les uns après les autres, tant il étoit bon comédien ; mais enfin ayant fini tout ce qu'il avoit à dire, il le quitta pour aller faire commencer la pièce ; mais dans le temps que chacun ouvroit les oreilles pour n'en pas perdre une parole, ce brave inventeur se brouilla avec ses violons, de sorte qu'au lieu de joüer, ils prirent chacun leur instrument, les remirent dans leur lieu et prirent la peine de vouloir s'en aller. Le Père le Jai au désespoir de l'affront qu'ils lui alloient faire recevoir, les prêcha et les catéchisa, afin de leur faire changer de sentiment ; mais après avoir fait ainsi le prédicateur, métier où il n'entendait rien néanmoins, il fit ensuite le fier à bras, où il excellait davantage. Il menaça ses violons et leur

voulut faire accroire que le moins qui leur pouvoit arriver étoit qu'on leur cassât leurs instruments sur la tête. Les violons n'en furent pas plus traitables de s'en aller, tellement que le pauvre Père fut obligé d'avoir recours à Monsieur pour leur faire entendre raison. Monsieur y interposa son autorité, et les violons ayant fait pour lui ce qu'ils ne vouloient pas faire pour le Père, la Tragédie commença et finit de même manière qu'avoit été le prélude. Quelques gens y prirent querelle les uns contre les autres, et eussent eu besoin de Monsieur pour terminer leur différent, tant ils étoient acharnez chacun de leur côté à soutenir qu'ils avoient raison. Enfin ils s'accommodèrent sans que Mr. s'en mêlât, et comme le Roi aime qu'on lui conte tout ce qui arrive tant à Paris, qu'à Versailles, on ne lui eut pas plutôt rapporté ce qu'il s'était passé à cette tragédie qu'il dit un assez bon mot à Mr. Il se tourna vers quelques Seigneurs qui rioient de cette aventure, et leur dit qu'il y avait déjà long-temps que la Cour avoit perdu le Duc de St-Agnan ; mais que grâces au Seigneur Mr. le leur alloit redonner. Ce Duc effectivement s'étoit constitué tant qu'il avoit vécu juge de tous les violons de Paris, et bien loin qu'il eût crû cela au-dessous de sa qualité, il avoit crû au contraire que rien ne lui convenait mieux : sa raison étoit que les violons contribuent non seulement à la galanterie, mais qu'y étant encore nécessaires, il concluait qu'il devoit avoir empire sur eux préférablement à tout autre, parce qu'il se croyait le plus galant de tous les hommes (28). »

Il n'est pas sans intérêt de constater d'après ce passage la popularité et le haut niveau de ces représentations scolaires, où son Altesse Royale, le duc d'Orléans, assistait avec sa suite, et où un autre noble, qui avait la réputation d'être un fin connaisseur en musique, avait assisté fidèlement jusqu'à sa mort.

Les directeurs du Collège agrémentaient les entr'actes de leurs spectacles d'été surtout, avec de somptueuses collations auxquelles certains invités choisis participaient. Puisque les représentations d'une tragédie latine coupée d'un ballet ou d'une longue tragédie en musique duraient en principe tout l'après-midi (29), les collations permettaient aux spectateurs d'attendre l'heure du souper avec moins d'impatience, com-

me par exemple, le fidèle chroniqueur des spectacles à Louis-le-Grand, Loret, qui le 19 août 1660 fut « régalé de vin, de fruits, en abondance, et d'une place d'importance ». L'année suivante, il s'est régalé encore mieux :

« J'eus enfin une part de spectacle,
Et si bien placé, par ma foy,
Que j'étois vis-à-vis du Roy
Dans une chambre du collège,
Où j'eus même le privilège
De manger des pâtes fort bons
Des poulets, langues et jambons,
Salades, fruits et confitures,
Avec de belles créatures (30). »

Ainsi le jeune Duc de la Trémoïlle eut à dépenser en 1721 « 650 livres pour la collation et 40 livres pour trois cents programmes » et en 1723, « 64 livres pour donner au collège pour les frais du ballet de la tragédie ; 603 liv. 14 s. pour la collation ; 40 livres pour 40 bouteilles de vin de Bourgogne (31). »

Pour subvenir aux frais de leurs spectacles, les Pères ont dû quelquefois avoir recours, paraît-il, à des stratagèmes plus ou moins fins. Dans la *Correspondance du Président Dugas* (4 juillet 1721), nous lisons qu'un Père Talon « qui enseignait autrefois la rhétorique à Paris, avait besoin d'un grand nombre d'acteurs pour fournir aux frais. Il pressait les parents de ses écoliers de consentir que leurs enfants fissent des ballets ; les mères lui donnaient leurs paroles, mais à condition que leur fils serait roi. Il le promit à toutes, et pour leur tenir parole, il mit sur la scène tous les rois du Japon (32) ».

On voit que les dépenses de ces spectacles, qui étaient énormes, furent payées en partie par les élèves qui y prenaient part. Ceux-ci, ou plutôt leurs parents, ont dû, sans doute, verser une somme fixe, et payer leurs habits selon leur qualité. Car, même au dix-septième siècle, il existait des loueurs d'habits pour tragédies, qui s'adressaient aux amateurs et aux écoliers. Il est intéressant de constater que les

Jansénistes accusaient les Jésuites de Paris de s'être lancés dans ce commerce. « Ces représentations, lisons-nous dans les *Nouvelles ecclésiastiques* (*Lettre du* 26 *août* 1742), rendent plus de cent louis aux Révérends Pères, qui louent des habits de théâtre et font promener par la ville les jeunes gens qu'ils en ont revêtus. »

A la tête des « agnothètes » du théâtre du Collège Louis-le-Grand était, bien entendu, le patron royal de l'établissement, Louis XIV lui-même. Ainsi, nous apprenons par des lettres patentes qu'en juin 1710, le monarque donna 600 livres pour les « dépenses extraordinaires » de ce théâtre scolaire (33).

Les Supérieurs du Collège Louis-le-Grand, subvenaient-ils aux frais de leurs ballets et opéras par des places payantes ? Cette question est assez difficile à trancher. D'après Dreux du Radier : « Les Jésuites, lorsqu'ils jouaient des Pièces de théâtre, faisoient payer le même prix que les comédiens. Il étoit réglé à quinze sols... Dans leurs collèges de Province, les Jésuites ont toujours fait payer. J'ai payé à Poitiers pour y voir une très mauvaise Pièce intitulée *Radegonde* et un Ballet plus ridicule et plus mauvais que la Pièce (34). » Loret également parle d'un tarif :

« Au collège de Saint Ignace
Où dans une assez bonne place
Je me mis et me cantonnay
Pour quinze sols que je donnay. »
(*Lettre* du 24 août 1658.)

Les Jansénistes dans leurs *Nouvelles ecclésiastiques* affirment à plusieurs reprises que, de même que l'on payait à l'Académie de Musique pour voir l'opéra, au Collège Louis-le-Grand également, on payait ses places (35). Or la déclaration de Dreux du Radier semble, d'après son contexte, avoir rapport uniquement avec les collèges de province. Quant aux Jansénistes, il faudrait tenir pour suspecte toute affirmation de si haineux adversaires des Jésuites. Loret,

n'aurait-il pas, peut-être, donné ses quinze sols à quelque valet, chargé de lui réserver une bonne place ? « Il est possible, dit Boysse sur ce sujet, que dans quelques villes, les Jésuites aient fait aussi contribuer les spectateurs à la dépense en demandant un prix d'entrée. Mais cette mesure... n'avait pas d'autre but que de permettre de donner au spectacle, aux décorations, aux costumes, plus de pompe, et plus de richesse. Il y a de la puérilité ou de la mauvaise foi à présenter les Jésuites comme des entrepreneurs avides de fortes recettes (36). »

En tout cas, si ces représentations étaient publiques, cela ne veut pas dire qu'elles étaient accessibles à tout le monde. Les places étaient, au contraire, d'après toute apparence, très disputées. Un gazetier nous raconte comment « Noël Falconnet... a veu... la tragédie des Jésuites, dont il est fort content. Il a veu force acteurs, force Jésuites, force Dames et de beaux sauteurs. Il y est entré par le moyen d'un billet que le P. Labbé, mon bon ami, luy avait donné à ma prière pour y estre admis (37) ». En 1748, les ouvriers qui avaient dressé le théâtre et les amphithéâtres au Collège reçurent « pour paiement, des billets qu'ils vendoient le plus cher qu'il leur étoit possible (38) ».

Le but de ce chapitre a été de décrire un peu comment on a réalisé les tragédies en musique au Collège Louis-le-Grand. Nous croyons qu'il valait la peine de rappeler à la vie cette phase remarquable de l'histoire de la musique française où dans un théâtre de collège, de jeunes seigneurs, assistés de chanteurs, danseurs et musiciens professionnels, représentaient des ballets et des opéras. Ne doit-on pas croire que certains jours l'Opéra avait réellement une succursale à Louis-le-Grand ? En tout cas, le Recteur de l'Université de Paris, en prenant possession du Collège en 1762, prédit tristement la fin de cette floraison de la musique française chez la jeunesse, en empruntant les paroles de l'Apocalypse : « Désormais, on n'entendra plus dans son sein, ni la voix des musiciens, ni les concerts des joueurs de lyre, de flûte ou de trompette. »

NOTES

(1) Le Père Jouvancy, professeur de rhétorique au Collège Louis-le-Grand et auteur de plusieurs ballets, protestait en vain auprès de ses confrères contre ce luxe de la mise en scène et de costume, qui tendait, d'après lui, à développer chez les spectateurs et les élèves d'humble origine, le goût du faste et de la dissipation. «En cela, écrit-il, la prudence d'un jeune maître laisse parfois à désirer. Il s'imagine avoir fait une excellente tragédie quand elle a occasionné de grandes dépenses, quand les décors sont magnifiques, les costumes chargés d'or, et quand la musique est délicieuse : que peuvent faire de magnifiques caparaçons à un cheval efflanqué ! » *Ratio discendi*, c. II, art. II.

(2) G. Edmond, *Histoire du Collège de Louis-le-Grand depuis sa fondation jusqu'en* 1830, *Paris*, 1830, *p.* 127.

(3) *Dictionnaire de Trévoux :* Article *Scène*.

(4) *Bibl. Rhet.* t. II, chap. 3.

(5) *Muze historique*, lettre XXXV, 3 sept. 1661. Pour une autre description détaillée des grandioses décors au Collège de Clermont, voir sous la cote Réserve Yf 2819 à la Bibliothèque Nationale, une notice publiée en 1651 de la mise en scène pour la tragédie de cette année à laquelle le Roi assista.

(6) *Analecta Bollandiana*, 65, 1947, p. 99.

(7) La description complète de ce décor remplit 13 pages d'une plaquette que l'on trouve à la Bibliothèque de la Sorbonne dans le recueil H JR 63 (2).

(8) *Mercure de France*, sept. 1732, p. 2009. Au Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale, collection Hennin, t. XCIV, p. 7, il y a une gravure de cette toile, où l'on lit : « Dessin de a décoration pour les tragédies du Collège de Louis-le-Grand, exposé au mois d'août de l'année 1732. Le Maire inv. et pinx. Ch. Duchange, graveur du roy, rue S. Jacques à Paris. » Voir la reproduction de cette gravure dans Dupont-Ferrier, *op. cit.* t. 1, planche IV, fig. 13, p. 208.

(9) *Mercure de France*, août, 1748, pp. 163-170. Le texte du *Mercure* est cité *in toto* dans l'article « *Les Décors de théâtre dans les collèges des Jésuites* », par Jeanne Lejeaux, *Revue de l'histoire du théâtre*, 1955, III-IV, pp. 305-315.

(10) Voir Dupont-Ferrier, t. I, repr. pl. IV, p. 208.

(11) *Bibliotheca Rhetorum*, t. II, chap. 3.

(12) Bibl. Nat. Réserve, Yf 432.

(13) Bibl. Nat. Rés. 2732 (3).

(14) Bibl. Nat. Rés. Yf 2613.

(15) Bibl. Nat. Rés. Yf 1973.

(16) *Des Ballets anciens et modernes*, p. 251 *et seq.*

(17) *Moncade* : « Mon justaucorps au collège, à un enfant ? »

Pasquin : « Non, Monsieur, c'est un grand garçon, beau, bien fait comme vous, et qui fait le roi de la tragédie. » Acte IV. s. ix.

(18) Celler, dans un très intéressant livre *Les Décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle*, 1869, raconte que vingt ans seulement avant la publication de son livre, on jouait encore le rôle de Don Juan avec la redingote à collet, les bottes à revers, genre Faublas, tenue de rigueur pour le type de séducteur.

(19) « *Roland* (1685) semble avoir avant le temps deviné les bergers Louis XV, les costumes trumeaux ; c'est là décidément le triomphe du tonnelet et avec le tonnelet l'art disparaît en même temps que le style ; il précède de peu le panier, l'antipode de la couleur locale. C'était avec un tonnelet que Roland, déjà à cette époque arrachait de terre « des arbres qui n'y tenaient pas. » Celler, *op. cit.* p. 158.

(20 A Reims, par exemple, les élèves du Collège se mirent à genoux en présence de leur bienfaiteur Brûlart de Sillery devant son buste et chantèrent ses louanges. (*Le Théâtre à Reims*, L. Paris, Reims, 1885, p. 98.) Les Jésuites de Paris n'ont jamais glorifié Louis XIV à ce point. Voici cependant un exemple d'une dédicace au Roi que l'on trouve dans un programme de ballet, *La France victorieuse sous Louis le Grand*, pour le 6 août 1687. « Ce n'est pas seulement par les armes que la France est victorieuse sous LOUIS LE GRAND. Elle l'est par les lois, que ce Prince y a si sagement établies ; par les beaux Arts, qu'il y fait refleurir avec tant d'éclat : mais surtout par la Paix, qu'il a si généreusement accordée à l'Europe. Elle triomphe par les Lois des principaux dérèglements que l'injustice avait introduits ; de l'ignorance par les Beaux-Arts ; et d'elle-même par la Paix. Ces quatre sortes de triomphes qui sont uniquement l'ouvrage de Louis le Grand, et qui rendent sous son règne la France la plus illustre de toutes les nations, feront le sujet des quatre parties de ce ballet. » (Bibl. Mazarine, A 15382.)

(21) *Muse historique*, Lettre XXXV, 3 sept. S'agit-il de plusieurs représentations de la même pièce ?

(22) *Muze historique*, 6 août 1652.

(23) *Nouvelles extraordinaires de divers endroits*, Leide (Hollande), 1681-1715.

(24) *Mercure*, août 1686, p. 877.

(25) « Nombre d'honnêtes gens, que des scrupules de conscience ou les convenances de leur état empêchaient de mettre le pied à l'Opéra, étaient trop heureux de se donner une fois par an la vue des premiers artistes de la capitale, chantant et dansant avec les élèves formés par eux. » La Servières, *op. cit.* p. 20. Pour d'autres détails sur ces élégantes fêtes au Collège Louis-le-Grand, voir Loret, *Muze historique*, 13 août 1651, p. 105 ; 24 août 1658, p. 129 ; 16 août 1659, p. 127 ; 2 août 1660, p. 131 ; 3 sept. 1661, p. 138, et dans *Lettres en vers et en prose dédiées au Roy*, du 9 déc. 1668 au 29 déc. 1671 de Jean La Gravette de Mayolas.

(26) Après le succès d'*Esther*, ce fut un déluge de tragédies destinées par leurs abbés-auteurs à sanctifier la scène de la Comédie-Française, comme par exemple, la *Judith* de l'abbé Boyer, *Gabinie* de l'abbé Brueys, *Saül* et ensuite *Hérode* de l'abbé Nadal, *Joseph* de l'abbé Genest, *Absalon*, puis *Jonathas* de Duché et tant d'autres « comédies de dévotions » qui formaient un contraste avec les pièces graveleuses contemporaines de Regnard, de Dancourt et de Le Sage. « A vrai dire, le Théâtre-Français tendait à devenir une succursale du Collège Louis-le-Grand », dit à propos Despois dans son *Théâtre français sous Louis XIV*, 1874, p. 207.

(27) Cité par Gofflot, *Le Théâtre au Collège*, p. 156.

(28) *Les Annales de la Cour et de Paris pour* 1697 *et* 1698, Dandras de Courtils, Cologne, 1701. (Bibl. Mat. cote Lb (37) 4119, pp. 496-498.)

(29) En Allemagne surtout, les représentations scolaires étaient extrêmement longues. A Hildesheim, par exemple, une pièce qui durait de midi à 7 heures du soir, se terminait aux flambeaux. Flemming dans son *Geschichte des Jesuitentheaters in den Laendern deutscher Zunge*, Berlin, 1923, p. 269, parle d'un « régisseur », qui ayant évité exprès de présenter sa pièce à la censure de ses supérieurs, fit représenter de deux à huit heures un spectacle au cours duquel le brave Père avait dû en omettre beaucoup afin de ne pas faire prolonger le spectacle jusqu'à dix heures du soir. A la deuxième représentation pourtant, qui dura de une heure et demie à six heures et demie, il supprima de si nombreuses scènes que les spectateurs, malgré leurs programmes détaillés, n'y comprenaient plus rien. »

(30) Loret, *Muze historique*, lettre du 13 août 1661. A propos de la vie de

collège de certains élèves fort riches, Dupont-Ferrier dit : « Les appartements réservés à l'aristocratie de la naissance ou de la richesse, étaient d'un prix plus élevé que la chambrée. Quelques-uns au moins étaient carrelés ; les bois des parquets était encore, au XVIIIe siècle, un luxe rare. Les meubles appartenaient en propre au locataire : lits, baldaquins, tables de nuit, chaises percées, éteignoirs, armoires, commodes ou secrétaires, bureaux de travail, porte-manteaux, miroirs, chaises, fauteuils, cheminées, balais, pincettes, tapisseries, tentures, rideaux, fontaines, couches, gobelets, menus ustensiles de cuisine, et, dès la fin du XVIIe siècle, cafetières avec ou sans fourneau. Les appartements avaient plusieurs fenêtres, dont il arrivait qu'on doublât les châssis, pour se préserver du froid. Là vivait le jeune gentilhomme, au besoin avec un ou deux de ses frères ou de ses parents. Il avait son précepteur, un ecclésiastique, sinon même un Jésuite ; il avait son valet de chambre et son page. Il pouvait recevoir les visites autorisées. Il avait le droit d'offrir des collations et des rafraîchissements, voire des séances musicales. Aux soirs de fête, il illuminait ses fenêtres. » *Op. cit.* p. 102. C'était surtout parmi ces jeunes seigneurs, à juger d'après les noms titrés sur les programmes, que les professeurs ont choisi les acteurs, danseurs et chanteurs pour leurs spectacles coûteux.

(31) Louis-Charles La Trémoïlle, *Les Trémoïlle pendant cinq siècles*, Paris, 1896, tome V, p. 51.

(32) *Correspondance du Président Dugas* (4 juillet 1721), édition W. Poidebard, t. I, pp. 160-161.

(33) *Lettres patentes du 8 juin* 1710, Archives Nationales, S. 6283.

(34) *Récréations historiques*, 1768, t. I, pp. 299-300.

(35) Consulter les lettres du 26 août 1742, 27 nov. 1748, 1er mai 1749 et 17 avril 1750.

(36) *Le Théâtre des Jésuites*, pl. 84.

(37) *Les Nouvelles extraordinaires*, 12 sept. 1684.

(38) *Nouvelles ecclésiastiques*, lettre du 27 nov. 1748.

CHAPITRE VI

DAVID ET JONATHAS (1688)

L'apogée des séances en musique représentées au Collège Louis-le-Grand fut, sans doute, les « tragédies en musique » composées par Marc-Antoine Charpentier pour cette scène scolaire. Ce musicien écrivit pour le théâtre des Jésuites au moins deux opéras : *Celse* (1687) et *David et Jonathas* (1688). La partition de cette dernière œuvre existe encore. Grâce aux soins d'André-Danican Philidor, dit l'Aîné, bibliothécaire à la Cour de Versailles, il nous en reste une copie, actuellement dans la Réserve de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris (1). L'œuvre fut créée en 1688, au lendemain de la mort de Lulli, c'est-à-dire, lors de la libération de la musique lyrique en France. L'on sait les difficultés insurmontables que Lulli, dictateur musical de son époque, répandait sur le chemin des compositeurs indépendants. L'épanouissement exceptionnel des représentations en musique au Collège Louis-le-Grand est d'autant plus extraordinaire qu'après la nomination du Florentin au poste de surintendant de la musique royale (1661), il fallait, avant de pouvoir jouer même chez soi une pièce de théâtre avec musique, demander la permission

de ce personnage. On trouve par conséquent dans la correspondance de Colbert cette lettre à La Raynie, Lieutenant général de Police :

« Le Roi m'ordonne de vous écrire ces lignes pour vous dire que vous pouvez permettre sans difficulté au Sieur de Lescogne, avocat du Parlement, de faire représenter par des écoliers qui logent chez lui une petite tragédie qu'il a composée, aux conditions portées par le consentiment du Sieur Lulli, qu'il vous remettra entre les mains (2). »

Si les ballets et les intermèdes en musique qui avaient été introduits entre les actes des tragédies latines données au Collège Louis-le-Grand dès 1685 au moins, aboutirent à de véritables opéras exécutés par les élèves du Collège assistés par des musiciens et danseurs de l'Académie royale de musique, ne doit-on voir dans cette liberté du vivant de Lulli un exemple de la puissance fabuleuse des Jésuites comme le Père La Chaise ? En tout cas, *David et Jonathas* est l'aboutissement d'une activité musicale toujours croissante dans une école de l'Ancien Régime. Par cette œuvre, on s'aperçoit de la vaste culture musicale que les Jésuites avaient encouragée dans leurs collèges. Il ne serait pas sans intérêt, me semble-t-il, d'analyser ici cet échantillon d'une tragédie en musique adaptée aux exigences d'une scène scolaire.

David et Jonathas fut composé sur un livret du Père Bretonneau (1660-1741) professeur au Collège Louis-le-Grand, et, comme la plupart des tragédies en musique de cette époque, comprend un prologue et cinq actes. L'œuvre débute par une ouverture « à la française », c'est-à-dire un mouvement lent, ici en sol mineur et à quatre portées, suivi d'un mouvement fugué plus rapide, dans le même ton (3). La première partie de l'ouverture n'est qu'une copie de ce que faisait Lulli, avec cette différence pourtant que les parties intermédiaires de la polyphonie sont plus indépendantes. N'oublions pas que Charpentier fut formé en Italie et qu'il revint en France muni d'un bagage contrapunctique considérable. Nous en avons un très bel exemple dans le second mouvement de l'ouverture. Celui-ci, par ses riches modulations, ses rythmes incisifs, sa mélodie qui rappelle l'Italie, semblerait annoncer longtemps auparavant Jean-Sébastien Bach.

Selon les annotations inscrites au cours de *David et Jonathas,* nous constatons que l'orchestre se composait de deux flûtes, deux hautbois, d'un quintette à cordes et d'une basse continue, réalisée par le clavecin et doublée par les basses de viole et les bassons. On peut supposer donc que, suivant l'habitude de l'époque, tous ces instruments jouaient l'ouverture ensemble.

Quatre scènes forment le prologue de cet opéra. Dans la première, Saül, roi des Israélites, tout seul, à la veille de livrer bataille et en proie au désespoir parce que le ciel n'entend plus ses prières, se décide à consulter la Pythonisse. Quant à la musique, il est décevant de constater qu'elle n'est pas ici tout à fait la servante de la parole. Etant donné l'abattement extrême du roi qui lui fait dire :

« Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Le Ciel prest à frapper
Peut-être en ce moment n'attend qu'un nouveau crime »,

on souhaiterait une musique beaucoup plus mouvementée que le récitatif accompagné qui figure sur la partition. Le passage est peu caractéristique du style de Charpentier à cause de la répétition fréquente des mêmes accords et de la monotonie du rythme. Peut-être l'auteur a-t-il voulu dans ce morceau traduire le tragique en supprimant les bois et en ne laissant que les cordes avec sourdines, celles-ci créant une atmosphère de mystère ? Cependant, ici, comme à travers tout l'opéra, la musique suit fidèlement la prosodie des vers.

Cet air de Saül est suivi d'un récitatif dans lequel l'orchestre semble prendre part à l'action en s'unissant au clavecin pour rehausser l'expression dramatique. Cet usage de l'orchestre accompagnant le récit se verra à maintes reprises au cours de toute la partition. Il est aussi, sans doute, un héritage de la formation italienne du compositeur. Saül, inquiet, s'adresse donc à la Pythonisse. Celle-ci l'assure de son aide et lorsqu'elle dit au roi que « l'enfer est l'unique espoir qui reste aux malheureux », l'orchestre souligne ce texte par des traits rapides en doubles croches. Saül se retire et la si-

bylle évoque les esprits infernaux qui, en effet, apparaissent. Elle appelle également l'ombre de Samuel, juge d'Israël, qui avait élu Saül roi des Israélites. Après avoir montré par leur pantomime que l'ombre n'est point encore apparue, les démons se retirent. La Pythonisse reprend son invocation, « L'Ombre, c'est moy qui vous appelle ». L'orchestre ici s'anime. L'ombre de Samuel paraît enfin, Saül accourt au cri de la voyante. Ainsi prend fin la troisième scène.

Samuel chante alors un solo de basse développé. Il prédit que Saül perdra sa couronne à cause de ses crimes. Ici l'orchestre n'est formé que de quatre basses de violes, ce qui donne plus de gravité encore à l'air. Samuel disparaît et le prologue s'achève sur un récitatif suivi d'un air dans lesquels Saül prévoit ses malheurs et ceux de Jonathas à cause de David. Le texte étant, pour une fois, dramatique, Charpentier en profite. Sur les paroles :

« Et la terre et l'enfer conspirent contre moi
Tonne, tonne, frappe, c'est tout ce que j'attends de toi »,

le chant, par une vocalise très rapide, reprise par la basse chiffrée, met en relief ce défi violent.

La scène première de l'acte I s'ouvre avec une *Marche triomphante* à quatre parties, les flûtes et les hautbois doublant les violons. Cette partie symphonique de 28 mesures est en ré majeur (ton que Charpentier dans son traité sur les *Règles de la Composition* dit être « joyeux et guerrier ») (4). Le reste de cette scène est confié au chœur qui, formé de « Troupe de guerriers, de pasteurs et de captifs », chante tour à tour le courage de David, sa simplicité et sa bonté. Dans ce long chœur, Charpentier obtient de la variété en séparant les diverses entrées par des solos, duos, trios et quatuors, généralement repris par tout le chœur. Sans doute le style harmonique et syllabique choisi par l'auteur pour ce morceau rendait le texte plus intelligible au public.

Après un récitatif dans lequel David invite le peuple à se joindre à lui pour prier Dieu, il s'accuse, dans un air fort expressif, d'être « sujet rebelle » à Saül et « perfide amy » envers Jonathas. Cet air est bâti en trois parties dont un récitatif est le milieu. La troisième partie n'est pas, comme on pourrait le croire, la reprise de la première, ainsi qu'il serait sans un air à *da capo*. Le sentiment du texte se faisant plus humain dans la dernière partie, la musique du début n'aurait pas convenu. Aussi, Charpentier, soucieux de la nuance, introduit-il une mélodie nouvelle.

L'air est précédé d'un court prélude instrumental qui dépeint admirablement le sentiment de déchirement que David ressent. Le compositeur exprime ce sentiment surtout par des moyens et des successions harmoniques.

Il est à remarquer que l'air, à cause de la différence d'atmosphère entre les deux parties, commence en *mi mineur* et s'achève en *la* mineur. Ici se révèle un aspect caractéristique du génie de Charpentier : il manie avec une aisance exceptionnelle les modulations. Il suffit d'examiner quelques mesures de cet air pour en être convaincu. Prenons un exemple : de la mesure 34 à la mesure 42, c'est-à-dire en l'espace de 8 mesures, le maître se sert des tons de *ré* majeur, *la* mineur, *mi* mineur et *si* mineur.

Quant à l'action de l'acte II, citons le résumé donné par le librettiste :

« Le premier soin de David et Jonathas est de demander à se voir durant la Trève ; Joadab, jaloux de la gloire de David, et espérant de le faire périr plus aisément dans une Bataille, s'efforce de lui persuader de combattre en vain. Il forme le dessein d'accuser David auprès de Saül, de le vouloir tromper sous l'apparence d'une fausse paix. David et Jonathas commencent à goûter les douceurs de la paix qui leur est promise et qui les rejoint tous deux. »

Dans le prélude qui ouvre l'acte II, Charpentier nous offre de nouveau un échantillon de sa science du contrepoint. L'orchestre y est traité avec habileté. Le traditionnel trio de hautbois et basson ne joue pas simplement le rôle de doublure. Il a ici une vie indépendante, dialoguant à plusieurs reprises avec les tutti ou avec les cordes seules.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que, dans la deuxième scène de cet acte, le compositeur a mis dans sa partition l'annotation suivante : « chœurs de la suite de David et Jonathas qu'on entend et qu'on ne voit pas », procédé déjà courant dans la musique de théâtre et que Charpentier reprendra dans *Médée* (5).

Dans la troisième scène, après un dialogue entre David et Jonathas nous trouvons une longue et importante chaconne (6), qui se développe pendant quatre-vingt-dix mesures sur une basse obstinée. Les soprani seuls exposent dans neuf mesures le sujet sur le texte :

« Goûtons, goûtons les charmes d'une aimable paix. »

Les violons reprennent l'air ; ensuite les voix de contralti s'unissent aux soprani, chantent en sixtes le thème sur les mêmes vers. Le motif proposé par les voix aiguës est repris par tout le chœur soutenu par l'orchestre. Les instruments jouent ensuite une ritournelle. Puis « un de la suite de Jonathas » chante :

« Tout s'unit dans la vie ;
L'hiver a son temps ;
D'un heureux printemps,
Sa rigueur est suivie. »

Cette fois, la basse est variée. Elle double la partie vocale, usage fréquent dans la musique française de l'époque.

A ce long passage succède un trio où David et Jonathas se joignent au chanteur précédent. La clef de *sol*, deuxième ligne, employée pour le rôle de Jonathas nous permet de supposer que le rôle de celui-ci était tenu par un élève du Collège, ayant le timbre d'un dessus. Ce trio reprend les vers et

la mélodie du début. Un chœur y succède dont l'écriture reste verticale. Pour conclure la première partie de la chaconne, la symphonie reprend exactement le chant du début.

La seconde partie comprend des soli, des ensembles et un grand chœur. Dans ce long passage, la basse est libre, mais elle rappelle à plusieurs endroits celle du début, sans doute dans une intention d'unité. Le grand chœur, tantôt de style harmonique, tantôt de style polyphonique, fait songer à Lully. En ce qui concerne son exécution, il fut chanté, sans doute, par les élèves, étant donné que le collège était fréquenté par des jeunes gens de divers âges. Pendant l'air que suit cette dernière partie, l'orchestre avait aussi sa part. Selon l'annotation qui figure sur le programme, « les violons continuent la chaconne pour intermèdes ».

Un court prélude ouvre le troisième acte. Achis, roi des Philistins, sûr de l'innocence de David, le défend devant Saül, dans un très beau solo de basse, accompagné par deux violons, mélodie noble et calme où Charpentier se fait le fidèle interprète du texte. Puis Saül exprime son agitation au moyen d'un récitatif animé. Un duo s'ensuit, soutenu par la basse continue et la scène s'achève par un très bref postlude de clavecin. La deuxième scène est confiée à Saül seul. Son air, « Objet d'une implacable haine » et le fugato symphonique (à cinq voix) qui le prélude, sont fort expressifs. Cependant, la mélodie que chante Saül sent légèrement la formule.

Cet air achevé, David et Jonathas entrent en scène. Saül reproche à David sa trahison. Celui-ci voyant que sa présence irrite Saül, se retire. Cette scène est traitée en récitatifs et airs courts accompagnés par des violons. Saül, plus irrité encore, reprend dans un récit d'un très bel effet dramatique.

Puis Saül ordonne à ses gardes de poursuivre David. Joadab, coupable d'avoir créé le désaccord entre Saül et David, est heureux du succès de sa ruse contre celui-ci et entonne l'air :

« Achevons, achevons. Le succès passe mon espérance,
Malgré les droits qui j'ai trahis, jouissons des douceurs
D'une heureuse vengeance.
Pour perdre un ennemi, tout doit être permis. »

Cet air est repris par le chœur, « une troupe de Philistins du parti de Joadab ». De même que dans le prélude de la deuxième scène, Charpentier se sert ici du style fugué. L'acte III s'achève sur une gigue, qui par sa verve, dépeint le sentiment du chœur d'une façon heureuse.

Voici, d'après le résumé du programme, l'action du quatrième acte :

> « Saül, d'autant plus animé contre David qu'il le voit plus soutenu par le Roi des Philistins, et prenant de là mesme de nouveaux soupçons, se déclare enfin pour la Bataille. Achis y est fortement porté de son costé, apprenant le tumulte qu'il y a dans son armée qui, animé par les intrigues de Joadab, demande à combattre. David se retirant dans le camp des Philistins est rencontré par Jonathas. Quelle douleur à l'un et à l'autre d'être ainsi obligés de se séparer. David lui déclare que bien loin de combattre contre Saül, il ne pensera qu'à sauver son Prince et son ami. »

Une fois de plus, nous constatons que Charpentier, libéré des exigences d'un texte banal et peu dramatique, laisse couler son inspiration dans cet autre prélude qui sert d'introduction au quatrième acte. La plainte de Jonathas que l'on trouve à la troisième scène de cet acte nous semble être, au point de vue musical, la plus belle page de l'opéra. La première mélodie surtout, grâce au chromatisme ascendant, est d'une sensibilité rare. Quant à la forme, nous avons enfin un air à *da capo* que l'on peut schématiser ainsi :

	mesures	*ton*
A	(1-47)	(*la* mineur à *mi*)
B	(56-66)	(*ré* mineur)
C	(67-98)	(part de *do* majeur-aboutit à la dominante de *la*)
A	(11-47)	(*la* mineur)

Entre les mesures 47 et 56, on trouve un petit chœur polyphonique à quatre voix. Ce même chœur sert de final à l'air. Quant à l'accompagnement, il est confié aux cordes seules avec sourdines.

L'acte quatrième s'achève par un chœur auquel prennent part Saül, Achis, Joadab et toutes leurs suites. Ce chœur, dont une partie est la reproduction amplifiée de celui qui se trouve dans l'air de Jonathas, est suivi de deux airs de danse, d'un rigaudon et d'une bourrée. A propos de ces danses, nous partageons l'avis de Claude Crussard qui dit :

« Le menuet, le passepied, la gavotte, la gigue, un rigaudon (dans *David et Jonathas*) figurent également comme danses jouées ou chantées dans l'œuvre de Charpentier mais, à leur distinction, il nous est permis de préférer la verve ou la grâce enjouée des danses de Lulli (7). »

Le cinquième et dernier acte est le seul dans lequel on trouve de l'action d'un bout à l'autre. Au commencement même : « la Bataille se donne et Saül la perd. » Ce combat est illustré par des fanfares que la partition intitule « Bruit d'armes ». Jonathas paraît, blessé à mort. S'adressant aux gardes, il s'écrie :

« Courrez, courrez, Saül attend un secours nécessaire,
Percé d'un coup fatal qui lui ravit le jour. »

Les appels de Jonathas sont coupés de fanfares semblables à celles du prélude. Saül arrive et s'adresse aux gardes, leur reprochant de laisser mourir Jonathas. Aveuglé par sa fureur, le roi prend un des gardes pour David et l'attaque, puis part à la recherche de David. Celui-ci apparaît et Jonathas meurt dans ses bras. Cet événement donne lieu à une admirable lamentation chantée par David et le chœur.

Pour commencer, Charpentier confie au soliste une mélodie simple dont l'expression est rehaussée par le chant de deux flûtes accompagnées du continuo (mesures 1-7). Les sept premières mesures sont reprises par le chœur à quatre voix, la mélodie étant confiée aux soprani. Il est intéressant de re-

marquer que l'air de David (1-7, 15-44) bien qu'interrompu par le chœur, revêt la forme « suite », c'est-à-dire, part de la tonique *sol* mineur pour arriver au ton du relatif *si* bémol majeur, avec retour à la tonique pour finir. On pourrait donc le schématiser ainsi :

Si bémol majeur

Sol mineur *Sol* mineur

De la mesure 44 jusqu'à la fin, le chœur est seul en jeu, d'abord traité en accords (44-58), puis en imitations (58-86). L'orchestre ne fait que doubler les voix ; pourtant, aux mesures 58 à 62, les seconds violons font un petit contrepoint sous la partie des ténors qui exposent le sujet.

Voici comment le librettiste nous dépeint la dernière scène de l'opéra :

« Saül, prest à tomber entre les mains des Philistins, se perce de son épée et est ramené dans cet état. Achis paraît en mesme temps triomphant et apprend à David que les Israélites l'ont élu Roi. David se retire confus et percé de douleur. »

En ce qui concerne la musique de la scène finale, la joie éclate de toute part. L'orchestre prélude et Achis chante fièrement :

« Du plus grand des héros chantons, chantons la gloire.
Trompettes et tambours, annoncez la victoire !
Que toujours sous ses lois on passe d'heureux jours. »

Un chœur qui répète les paroles d'Achis termine brillamment l'opéra. Les vers n'étant plus ici qu'un prétexte à musique, Charpentier laisse son inspiration se mouvoir librement. Les richesses du contrepoint et celles de l'harmonie, l'emploi des vocalises, le rythme mouvementé, tout traduit le grand talent du compositeur.

Dans cette analyse de *David et Jonathas,* nous avons essayé de montrer le haut intérêt de cette musique. La partition est un excellent échantillon du style de Charpentier pendant la période de sa pleine activité créatrice. On y voit côte à côte les influences de sa formation italienne et les caractéristiques du style français de l'époque, mesure, clarté, solennité.

David et Jonathas sert aussi comme indication de l'extraordinaire culture musicale d'une école française de l'Ancien Régime. On ne doit pas sousestimer l'importance de cette partition de collège qui exigeait de ses exécutants, tant professionnels qu'amateurs, des connaissances musicales fort développées.

La partition de Charpentier est desservie par son livret. Le manque d'action, l'invraisemblance des caractères et surtout l'insipidité des vers ennuieraient sans doute le public d'aujourd'hui si cet opéra était représenté sur la scène. D'autre part, il est à souhaiter que la partition, une fois complètement « réalisée », soit chantée en forme d'oratorio et diffusée par les disques microsillons (8).

NOTES

(1) *David et Jonathas, Tragédie mise en musique par M. Charpentier et représentée sur le Théâtre du Collège Louis-le-Grand le XXV janvier* 1688. *Recueillie par Philidor l'Aisné en* 1690 ; Ms. gr. in folio, 1. f. 1. 238 pages (Rel. arm. : Louis XIV).

(2) Lettre du 22 sept. 1677. Dans Depping, *Correspondance administrative,* Paris 1853, t. II, p. 562.

(3) Voir Lavoix, *Histoire de l'instrumentation,* 1878, p. 217. Signalons que l'orchestre de *Médée* est plus fourni (timbales et trompettes) et que l'écriture est généralement à cinq voix.

(4) Voir page 127.

(5) Sur la p. 25 de la partition de Médée, on lit : « chœur des Corinthiens derrière le théâtre[e]». Ce précédé sera repris beaucoup plus tard par Richard Wagner pour le chœur des matelots dans *Tristan et Iseult* (acte I, scène 2), et le chœur des garçons, jeunes gens et chevaliers dans actes I et III de *Parsifal.*

(6) La chaconne est une danse lente à trois temps, construite en manière de variations, généralement sur une basse obstinée de huit mesures. Nous trouvons dans l'œuvre de Charpentier deux autres exemples importants de la basse obstinée. Dans son Magnificat (*Mélanges XV*), composé pour deux violons, basse continue et trois voix, on trouve une basse semblable. Dans une note manus-

crite sur la dernière page de cette partition, Charpentier nous dit : « la basse est répétée 89 fois ». Dans la dernière scène du deuxième acte de *Médée,* il y a une chaconne. Si l'on en juge par ses proportions, elle est moins importante que celle de *David et Jonathas,* mais elle est complétée par une passacaille

(7) Claude Crussard, *Un Musicien français oublié, Marc-Antoine Charpentier,* 1945, p. 57.

(8) Le prélude de l'acte IV a été enregistré sur le disque Duc. 8683.

CHAPITRE VII

DIVERSES ACTIVITES PROFESSIONNELLES DE CHARPENTIER

En plus des divers postes importants qu'il a occupés chez le Dauphin, Mademoiselle de Guise, à la Maison Professe et au Collège Louis-le-Grand, Marc-Antoine Charpentier recevait de multiples commandes d'œuvres de circonstance, de sorte que Du Pradel en 1692 le cite avec raison comme l'un des maîtres « qui travaillent par excellence à la composition de la Musique (1) ». A côté des opéras, messes, hymnes et psaumes que son service chez les Jésuites lui donna l'occasion d'écrire, on trouve parmi les manuscrits de Charpentier plusieurs cantates et motets latins sur des sujets d'actualité : des lamentations sur la mort de la reine Marie-Thérèse, datées de 1683 ; des actions de grâces pour la guérison du Dauphin ; d'autres pour celle de Louis XIV ; et toute une série de chœurs et symphonies pour des cérémonies importantes, comme le sacre d'un évêque, et des processions auxquelles le Roi assistait. Ainsi, dans le *Mercure Galant* de septembre 1679, on lit à propos d'une messe spéciale exécutée à la paroisse Saint-Hippolyte que « la composition de la Symphonie estoit de M. Charpentier ».

Lorsqu'en 1687, toutes les églises de Paris retentirent de *Te Deum* chantés en action de grâces pour la guérison de Louis XIV, qui venait de subir « la grande opération », plusieurs sociétés firent appel à Charpentier pour embellir leurs fêtes de sa musique. La première cérémonie à laquelle le compositeur participa fut celle organisée par l'Académie Française dans la Chapelle du Louvre. Selon le *Mercure Galant,* l'église « estoit magnifiquement parée et rien n'y manquoit de ce qui pouvait donner de l'éclat à cette Feste. M. l'Abbé de la Vau, l'un des Académiciens, célébra la Messe... on eut le plaisir d'entendre une paraphrase de M. Charpentier sur l'*Exaudiat* qui fut extrêmement approuvée ».

Dans le *Recueil des nouvelles ordinaires et extraordinaires* pour février 1687, nous lisons que « le 8 de ce mois, l'Académie de Peinture et de Sculpture fit rendre grâces à Dieu du rétablissement de la santé du Roy, dans l'Eglise des Prestres de l'Oratoire de la rue St-Honoré, avec beaucoup de magnificence. L'Eglise estoit tendue de riches tapisseries, avec neuf grands tableaux, et de vingt-quatre bas-reliefs et une grande illumination... Tous ces tableaux estoient accompagnez de diverses inscriptions dans des cartouches, avec quantités d'autres ornements... On choisit les plus habiles peintres de l'Académie... M. Le Brun travailla lui-même à un tableau qu'on admire, et M. Quinault voulut bien se charger d'en faire l'explication en vers français pour estre mise au bas de chaque tableau... M. Charpentier qui a appris la Musique à Rome sous Charissimi, estimé le meilleur Maistre d'Italie, fut employé à travailler à celle de cette Feste... On commença la cérémonie par les Vespres après lesquelles la Panégyrique du Roy fut prononcé avec beaucoup d'éloquence, par le Père Soanen, Prestre de l'Oratoire, et ensuite on chanta le *Te Deum* et l'*Exaudiat* à deux chœurs de musique, de la composition du sieur Charpentier (2) ». Comme dit très justement Claude Crussard : « Ainsi le nom de Charpentier est cité à toutes occasions, fêtes exceptionnelles, cérémonies religieuses, réceptions mondaines ; il est devenu un personnage officiel au même titre que le peintre Le Brun et le poète Quinault auquel Lulli dut presque la totalité de ses livrets d'opéras. »

Il y avait à Paris et dans ses environs vers cette même époque une intense activité musicale dans les couvents de femmes, qui était le résultat d'une vieille tradition. A l'Abbaye de Montmartre, par exemple, dont l'Abbesse était la sœur de Mlle de Guise, protectrice de Charpentier, les religieuses avaient jadis eu Antoine Boesset, « Surintendant de la Musique » sous Louis XIII, comme maître de chant. De nombreux compositeurs professionnels, tels que Charpentier, Campra et Delalande, écrivaient des œuvres destinées à être exécutées aux offices liturgiques par les religieuses de ces couvents. C'est ainsi que Colin de Blamont écrivit dans une préface à un recueil de motets composé par Delalande : « Les Communautez Religieuses attendent avec l'empressement l'impression de ces Motets, dont leurs Temples ont si souvent retentis, et qui sont si capables de nourrir en elles le goût de la Prière, et d'exercer les voix saintes des Epouses du Seigneur. »

Charpentier avait des relations professionnelles surtout avec le célèbre couvent de Port-Royal, où la Mère Angélique s'était occupée, entre autres réformes, à améliorer le chant liturgique des sœurs à sa charge. Les manuscrits du compositeur qui contiennent l'inscription « pour le Port-Royal », comprennent une « Messe à une voix » et un « *Pange lingua* » écrits pour soprano et basse chiffrée (3). Ils se distinguent par une grande simplicité de style. En fort contraste avec ces « petits motets », sont les « Psaumes » (tome XXVIII des Mélanges) : le *Dixit Dominus* à 4 sopranos et basse chiffrée ; le *Laudate Dominum* à cinq voix, et un *Magnificat* également pour 4 voix, tous composés pour ce même couvent. Ces œuvres sont beaucoup plus difficiles à chanter et exigeaient à leur création des musiciens externes pour les exécuter. En effet, ces communautés de femmes avaient l'habitude d'inviter les musiciens professionnels à augmenter le faste de leurs offices, les jours de grande fête. Non pas sans certains inconvénients, bien entendu, comme affirme Le Cerf de la Viéville, témoin oculaire :

« On loue des Actrices, qui, derrière un rideau qu'elles tirent de tems en tems, pour sourire à des Auditeurs de leurs amis, chantent une Leçon de Vendredy Saint, ou un Motet à

voix seule le jour de Pâques. On va les entendre à un couvent marqué : en leur honneur, le prix qu'on donneroit à la porte de l'Opéra, se donne pour une Chaise à l'Eglise. On reconnaît *Urgande* et *Arcabonne,* on bat des mains. J'en ai vu battre à Ténèbres, à l'Assomption, je ne me souviens pas si c'étoit pour *la Moreau,* ou pour *Madame Cheret,* et ces Spectacles remplacent ceux qui cessent durant cette quinzaine. »

Pendant la Semaine-Sainte de 1680, les religieuses de l'Abbaye-aux-Bois comptaient sans doute sur la musique de Charpentier chantée par des « Actrices » pour attirer les gens à leur chapelle car nous lisons dans le *Mercure Galant* d'avril de cette année, qu'il y avait à Paris « ... une très belle musique (de Ténèbres) et que l'on a couru en foule à la Sainte-Chapelle et à l'Abbaye-aux-Bois. Ce que l'on entendit à la Sainte Chapelle estoit de MM. Chaperon, La Lande et Laloüete, et à l'Abbaye-aux-Bois de Mr. Charpentier. »

Puisque les concerts privés échappaient souvent aux exigences de Lulli, Charpentier profitait des invitations qu'il recevait de faire entendre ses œuvres lyriques chez des particuliers. Pendant le Carnaval de 1678, par exemple, on représenta plusieurs fois dans les salons de M. de Rians, Procureur du Roi au Châtelet, son petit opéra : *Acis et Galathée.* Voici quelques détails sur ces représentations que l'on lit dans le *Mercure Galant* de février 1678 :

« Il y a eu icy ce Carnaval plusieurs sortes de Divertissements mais un des plus grands que nous ayons eus a esté un petit Opéra intitulé *Les Amours d'Acis et de Galatée,* dont M. de Rians, Procureur du Roy de l'ancien Chastelet, a donné plusieurs représentations dans son Hostel avec sa magnificence ordinaire. L'assemblée a esté chaque fois de plus de quatre cens Auditeurs, parmy lesquels plusieurs Personnes de la plus haute qualité, qui ont quelquefois eu peine à trouver place. Tous ceux qui chantèrent ou joüèrent des Instruments furent extrêmement applaudis. La musique estoit de la composition de M. Charpentier dont je vous ay déjà fait voir deux Airs. Ainsi vous en connoissez l'heureux talent par vous-même. Madame de Beauvais, Madame de Boucherat, Messieurs les Marquis de Sablé et de Biron, M. Daniel, Monsieur de Sainte-Colombe, si célèbre pour la Viole, et

quantité d'autres qui entendent parfaitement toute la finesse du Chant, ont esté des admirateurs de cet Opéra. »

Comme pour la plupart des compositions de Charpentier, il est extrêmement difficile de dater son « *Epithalamio* » : une œuvre de caractère quasi officiel, à juger d'après son titre exact, *In Lode dell' Altezza Serenissima elettorale di Massimiliano Emmanuel, Duca di Baviera, Concerto a cinque voci con stromenti* (4). Une main postérieure et d'une toute autre écriture a ajouté au titre de l'ouvrage le mot *Epithalamio.* Cette indication semblerait inexacte car l'œuvre n'a rien du caractère d'un épithalame. La composition est plutôt une cantate de fête louangeuse à la manière d'un prologue d'opéra. Maximilien fut un prince libéral et grand ami des arts. Habitué dès son enfance à l'opéra italien de Munich, il tenait à Bruxelles une cour somptueuse où les fêtes brillantes et des musiques solennelles se succédaient toute l'année. Le prince goûtait surtout le théâtre lyrique français. Il est donc permis de supposer qu'aux magnifiques fêtes données en 1698 à l'occasion de la paix de Ryswick, la cantate de Charpentier ait pu trouver une place et servir ainsi comme échantillon hors du royaume de la musique cultivée en France en ce temps. D'autre part, il se peut que cette œuvre ait été commandée pour la fête chez Mlle de Guise, protectrice de Charpentier, à l'occasion du mariage du Dauphin avec la sœur de Maximilien Emmanuel, le six mars 1680. D'autant plus puisque, comme Henri Quittard l'a démontré, cette œuvre suit les modèles déjà employés pour l'Hôtel du Marais.

Quoi qu'il en soit, la partition présente beaucoup d'intérêt dans sa forme. Elle débute par un prélude instrumental pour deux parties de violons, deux trompettes, deux flûtes, deux hautbois, *violone,* basson, timbales et clavecin, où les divers instruments jouent des passages caractéristiques, séparés par des reprises en *tutti.* Les voix se mettent à chanter, en italien, bien entendu, un chœur d'un caractère solennel d'abord, mais qui devient de plus en plus animé et figuré. Alors un duo en imitations canoniques pour deux soprani, un air de basse et un trio final très développé se font entendre entre deux parties du chœur. Le chœur du début est repris et la petite cantate se clôt avec une vigueur dont l'effet

des voix et instruments unis fait pressentir les grands chœurs de J.S. Bach. Comme dit H. Quittard dans son étude sur cette composition :

« Toute cette musique a l'éclat décoratif et brillant des œuvres italiennes de la fin du siècle, avec une facture plus ferme et plus solide. Les passages en solo accusent bien le style particulier du compositeur. Cette mélodie élégante, beaucoup plus arrêtée de concours que celle de Lulli, plus rythmée, aux formes précises, un peu sèches parfois, n'appartient qu'à Charpentier. Bien mieux que dans ses œuvres dramatiques, oratorios ou pièces de concert s'y affirme ce qui le distingue de tous ses contemporains. Sans doute est-ce à son éducation et à ses prédilections italiennes qu'est due la différence qui l'empêchait toujours d'être apprécié à sa valeur par un public dont il inquiétait les habitudes. Cependant, l'italianisme qui lui fût si souvent reproché n'apparaît pas ici avec une telle évidence. Le grand chœur surtout, est bien de style français et l'orchestre qui l'accompagne est traité avec beaucoup plus de soin que nulle part en Italie : plus ingénieusement même que chez Lulli (5). »

On lit dans les *Anecdotes dramatiques* de 1755, que quand quelqu'un voulait devenir compositeur, Charpentier lui disait : « Allez en Italie, c'est la véritable source. Cependant, je ne désespère pas que quelque jour les Italiens ne viennent apprendre chez nous ; mais je n'y serai plus (6). » En tout cas, Charpentier « qui a eu des Ecoliers du premier rang », comptait dès 1692 parmi ses élèves en composition, un des plus illustres seigneurs du royaume, le duc d'Orléans, futur Régent. Ce prince, âgé alors de vingt-huit ans, avait, selon Raguenet, un goût déclaré pour la musique italienne. Il fut grand amateur de musique de théâtre, protégea toute sa vie les musiciens et cultiva sérieusement la composition. C'est ainsi que sa mère, la duchesse d'Orléans, princesse Palatine, pouvait écrire du jeune duc : « Mon fils connaît bien la musique, il a composé 2 ou 3 opéras fort jolis. Son Capitaine des Gardes, La Fare, en a fait les paroles. » On lui attribue communément plusieurs opéras et divertissements lyriques représentés au Palais-Royal avant la période de sa régence, entre autres, *Penthée,* sur les paroles de La Fare, représentée

dans la grande salle du Palais-Royal, le 16 juillet 1705, et *Jérusalem délivrée,* sur un livret du Baron de Longepierre, exécutée à Fontainebleau dans la galerie des Cerfs le 17 octobre 1712 (7). Il est probable que des musiciens de son entourage comme Gervais (8) et Desmarets (9), sinon Charpentier, y ont eu quelque part. D'après Titon du Tillet, « M. le Duc d'Orléans, petit-fils de France, apprit la composition de lui (Charpentier), et le fit Intendant de sa Musique... Il (Charpentier) a composé aussi un Opéra intitulé *Philomèle,* qui a été chanté trois fois au Palais-Royal. M. le Duc d'Orléans qui avoit quelque part à la composition de cet Opéra, ne voulut pas qu'on le fît imprimer (10). »

Ce fut à l'intention de son noble élève mélomane que Charpentier écrivit un traité, *Règles de la Composition,* suivi d'un *Abrégé des Règles de l'Accompagnement :* petit ouvrage pédagogique destiné apparemment à servir d'aide-mémoire à l'élève qui recevait l'enseignement oral du maître (11). Ces quelques pages sont pleines d'intérêt à cause de leur place intermédiaire entre les traités antérieurs de Zarlino et de Mersenne, et celui postérieur de Rameau, et parce qu'elles offrent un aperçu de Marc-Antoine, théoricien et pédagogue.

Ecrits par un musicien qui avait fait de solides études avec le grand Carissimi, et composé déjà quantité de motets et histoires sacrées pour la Maison Professe et d'opéras pour le Collège Louis-le-Grand et ailleurs, ces quelques feuillets révèlent un maître dont la pédagogie est tour à tour imprécise, minutieuse et parfois très originale.

Dans de courts paragraphes, le texte traite sommairement des consonances parfaites et imparfaites, des dissonances, des modes, des cadences, des « beautés » de la musique, et des règles de l'accompagnement. Parfois libéral, comme par exemple, dans sa tolérance des quintes consécutives (12), et moderne par son emploi de la sixte napolitaine (13), le maître, pourtant, n'a pas su expliquer clairement la double qualité, consonante et dissonante, de la quarte (14). Très hardiment il permet le rapport de l'octave augmentée ou *superflue,* entre une note réelle et une étrangère (double broderie), et pendant la durée de l'accord, ou entre deux notes de passage. Grâce à cette liberté, Charpentier pourra se per-

mettre dans ses œuvres en style polyphoniques des « enjambements » dus à l'indépendance mélodique des voix et l'harmonie « horizontale », qui rappellent la polytonalité des compositeurs des XVe et XVIe siècles.

Non content de dénombrer les divers modes dans son petit traité, le professeur assigne à chacun de ces tons un caractère propre. Il dresse un tableau à peu près complet (15) des tonalités majeures et mineures, en accordant à chacune d'elles une « énergie » particulière.

ENERGIE DES MODES

C 3	maj.	— Guay et guerrier
C	min.	— Obscur et triste
D	min.	— Grave et dévot
D	maj.	— Joyeux et très guerrier
E	min.	— Effemmé (*sic*), amoureux et plaintif
E	maj.	— Querelleur et criard
E 3	maj.	— Cruel et dur
E 3	min.	— Horrible, affreux
F	min.	— Furieux et emporté
G	maj.	— Doucement joyeux
G	min.	— Sévère et magnifique
A	min.	— Tendre et plaintif
A	maj.	— Joyeux et champêtre
Bb	maj.	— Magnifique et joyeux
Bb	min.	— Obscur et terrible
B	min.	— Solitaire et mélancolique
B	maj.	— Dur et plaintif

Après avoir montré comment l'usage de ces divers modes rend le même morceau de musique chantable pour toutes sortes de voix, Charpentier ajoute cette observation : « La seconde et principale raison (des transpositions de mode), c'est pour l'expression des différentes passions à quoy la différente énergie des Modes est très propre. » Il attribue donc à chacune des tonalités majeures et mineures le même côté psy-

chologique que les Anciens comme Platon concevaient pour l'utilisation de leurs modes. Cette idée originale a été reprise par d'autres musiciens, théoriciens et écrivains comme Rameau, Grétry, Le Sueur et J.-J. Rousseau (16). Celui-ci, en particulier, donne à ce sujet une intéressante explication :

« Ces tons diffèrent entre eux par les divers degrés d'élévation entre le grave et l'aigu qu'occupent les toniques. Ils diffèrent encore par les diverses altérations des sons et des intervalles produits en chaque ton par le tempérament... De là, naît une diversité et une énergie admirable dans l'expression. De là naît enfin la faculté d'exciter des sentiments différents avec des accords semblables frappés en différents tons... En un mot, chaque ton, chaque mode a son expression propre qu'il faut savoir connaître et c'est là un des moyens qui rendent un habile compositeur maître, en quelque manière, des affections de ceux qui l'écoutent : c'est une espèce d'équivalent aux modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété et de leur énergie (17). »

Dans un dernier chapitre d'une seule page, Charpentier énonce quelques considérations générales destinées à guider l'accompagnateur. Il recommande à celui-ci, par exemple, d'écouter la voix qui chante, de la relever si elle baisse, et de la rabaisser si elle monte, en lui rabattant deux ou trois fois son ton. « ... Ceux qui font tant de fracas, qui lèvent les mains pour assommer leur clavier sont incapables de bien accompagner... Lorsque la voix se repose, ajoute notre théoricien, le brillant de la main peut paraître sans choquer le bon sens. »

Ce petit guide a donc un certain intérêt pour l'histoire de la théorie musicale. Il est également une sorte de bréviaire des principes qui ont dû guider Charpentier dans son enseignement. Bien entendu, ces principes ne reçurent pas l'approbation de tout le monde. Le Cerf de la Viéville, par exemple, n'a pas une très haute opinion de Charpentier comme pédagogue : « Je voyais, écrit ce Lulliste, une femme d'un rang distingué et d'un très bon esprit, qui avoit appris la composition de feu Charpentier. Charpentier l'avoit remplie de maximes italiennes, et cette femme, d'un esprit à être consultée sur cent choses, en étoit venue là, qu'elle n'estimoit

de nos opéras nouveaux que le quatrième acte d'*Alcide*, et ne pouvoit pas souffrir *l'Europe Galante*. Et il est aisé de concevoir comment un Maître d'un goût vicieux corrompt celui de ses Ecoliers... Je m'imagine que Charpentier en a gâté d'autres (18). » D'autre part Brossard citait l'opéra *Médée*, que Charpentier écrivait à l'époque où il initia le duc de Chartres à l'art de la composition, comme « celuy de tous les Opéras, sans exception, dans lequel on peut apprendre plus de choses essentielles à la bonne composition ».

Ce ne fut pas sans difficulté que Marc-Antoine Charpentier put faire représenter *Médée* à l'Académie Royale de Musique, car la route de l'Opéra avait été barrée à tout autre compositeur, du vivant de Jean-Baptiste Lulli. Le *Mercure* (avril 1683) nous fait entrevoir la jalousie de Lulli à l'égard d'autres compositeurs d'opéra et son influence auprès de Louis XIV. En 1681, le compositeur Lalouette ayant écrit un opéra, le roi, nous dit le chroniqueur, « estimant qu'il est contraire au privilège de Lully », ordonne à l'un de ses ministres d'en « empêcher la représentation ». A la mort de Jean-Baptiste en 1687, le roi Louis XIV abandonna le privilège de ce monopole aux mains de la famille de Lulli. En même temps, la charge de *Surintendant de la musique du Roy* était donnée au fils aîné du défunt. Jean-Nicolas de Francine, gendre de Lulli, eut la charge de l'Opéra conjointement avec deux fils de Jean-Baptiste et à la mort de Jean-Louis Lully en 1688, s'affranchit de son association avec son beau-frère et devint ainsi seul détenteur du privilège de l'Opéra qui lui était concédé pour dix ans (19).

Le souvenir de Jean-Baptiste Lulli restait si vivace sur les planches de l'Opéra que seuls Teobaldo Gatti, compatriote et ancien élève du Florentin, Pascal Collasse, un de ses secrétaires (20), et ses propres enfants, osèrent affronter la scène d'opéra depuis la mort de son fondateur jusqu'en 1693. Même Marin Marais, gambiste de premier ordre et élève de Lulli, dut associer à sa première tragédie lyrique, *Alcide* (1693), le nom de son maître par le truchement de Louis Lully.

Il fallait bien, cependant, que les successeurs de Jean-Baptiste Lulli se décidassent à accueillir quelques œuvres nouvelles pour alterner au moins avec les incessantes reprises

dont ne se lassait le public. Voilà pourquoi Marc-Antoine Charpentier, victime à plusieurs reprises de la jalousie de Lulli, et qui s'était éloigné de la scène lyrique depuis la représentation de sa « tragédie en musique » *David et Jonathas,* au Collège Louis-le-Grand (1688), put finalement faire chanter son opéra *Médée* sur la scène de l'Académie Royale de Musique, le 4 décembre 1693.

Bien que le Dauphin, se souvenant que Charpentier avait naguère fourni les motets pour sa messe lorsque ce prince était empêché par ses études d'assister aux offices de son père, eût voulu l'encourager par sa présence à quatre représentations de *Médée,* l'ouvrage n'eut pas de succès durable. On peut attribuer ce manque de succès aux cabales des Lullystes qui certes n'avaient pas beaucoup de sympathie pour un compositeur italianisant qui incarna les résistances du moment à la dictature lullyste (21). Mais c'est surtout à cause de la médiocrité du texte qu'après dix représentations, on a enlevé cette « tragédie en musique » du répertoire.

On ne doit pas sous-estimer l'importance du livret pour les amateurs d'opéra aux dix-septième et dix-huitième siècles. Le libretto français depuis Lulli jusqu'à Gluck fut un genre unique qui avait peu de points communs avec la tragédie racinienne. Il fut au contraire, une réaction contre celle-ci et donnait au public tout ce que l'austère tragédie refusait : un spectacle dont la splendeur visuelle parlait à l'imagination.

Le succès de l'opéra lullien au XVIIe siècle fut en grande partie dû au fait qu'il donnait libre cours à la fantaisie du librettiste et à celle du spectateur et qu'il répondait admirablement aux désirs du public par l'emploi des sujets mythologiques et féeriques, mélangés du merveilleux et de divertissements, liés plus ou moins logiquement à l'action, et calculés à augmenter l'intérêt dramatique (22). En France, le texte sera donc la partie essentielle de l'opéra au XVIIe siècle ; la musique ne sera qu'un agréable accompagnement de la parole, et par suite, un art inférieur.

« Le livret prend une importance que nous ne lui donnons plus aujourd'hui. La musique, art imitatif par excellence à l'époque, reste modestement au second plan avec la danse,

cet autre art d'imitation ; dans les journaux, les critiques discutent d'abord longuement la valeur littéraire d'un livret avant d'en venir à quelques remarques généralement brèves sur « l'analogie de la musique avec les paroles »... Subordonner la musique au livret, voilà le principe sur lequel repose l'opéra depuis la fin du XVII[e] siècle jusqu'à la fin du siècle suivant. C'est la base même de l'esthétique de Lulli, créateur de la musique dramatique française (23). »

Le livret de *Médée* par Thomas Corneille, il faut l'avouer, est un des plus indigents que nul poète n'ait jamais signé. Avant la création de cet opéra, pourtant, ce librettiste avait eu un certain succès au théâtre. Frère cadet du grand Corneille, il fut également élève des Jésuites de Rouen, où il joua dans une tragédie de collège *Jézabel.* A Paris, Thomas Corneille écrivit beaucoup de pièces de théâtre à peu près oubliées aujourd'hui, dont une, cependant, *Timocrate* (1656), fut destinée à devenir le plus grand succès de théâtre au XVII[e] siècle, plus grand que le *Cid* de son frère Pierre. En effet la pièce fut représentée six mois de suite et les acteurs se lassèrent de la jouer avant que le public fût las de l'entendre.

Les débuts de la collaboration de Thomas Corneille avec Marc-Antoine Charpentier datent de 1675. Ce fut au mois de mars de cette année que Corneille, aidé par Donneau de Visé, fondateur du *Mercure Galant,* fit représenter une « tragédie à machines », *Circé,* pour laquelle Charpentier composa les divertissements musicaux. Cette partition substantielle (*Mélanges* t. XVII), comprend une ouverture « à la française », tout un prologue chanté, et des pièces instrumentales qui alternent avec les airs et les danses au cours de quatre actes (« *il n'y a rien dans le cinquième acte* »), et un épilogue. Parmi les « frais extraordinaires » pour la première de *Circé,* le *Registre* de La Grange (vol. I, 17 mars 1675), fait mention de 20 louis d'or payés à Charpentier, « compositeur de musique sur et tant moins de sa récompense ». En effet, pour cette pièce que l'on attendait, d'après la *Gazette d'Amsterdam* (14 fév. 1675), « avec tant d'impatience que toutes les places sont déjà louées pour plusieurs représentations et que beaucoup d'étrangers diffèrent leur départ pour la voir », la troupe avait ajouté, en plus des six violons d'orchestre, six autres violons

et un clavecin sur la scène. Ce fut alors que Lulli fit défendre aux comédiens d'avoir plus de six violons et d'engager chanteurs et danseurs étrangers à la troupe. On dut s'y soumettre et les recettes tombèrent, car les scènes de ballet et de divertissements faisaient tout l'attrait de la pièce.

Le succès de *Circé* (75 représentations presque sans interruption), ayant été entravé par les manœuvres de Lulli, Corneille et Visé ont dû remplacer cette pièce par une autre, *L'Inconnu,* donnée pour la première fois le 17 novembre de la même année. C'est ainsi que Charpentier mit en musique les chansons et ariettes répandues dans le prologue et les cinq actes de cette comédie (*Mélanges,* t. XVII).

A l'occasion de la représentation de l'opéra *Isis* de Lulli et Quinault, le 5 janvier 1677, les ennemis de celui-ci persuadèrent Madame de Montespan que le librettiste avait voulu la présenter dans le personnage peu flatteur de Junon. Privé par cette intrigue de son collaborateur habituel, Lulli s'adressa à Thomas Corneille qui transforma hâtivement en un opéra la comédie-ballet *Psyché* que Lulli avait composée en 1671 sur les paroles de Pierre Corneille, Molière et Quinault (25). Secondé par Fontanelle, Thomas Corneille écrivit ensuite le livret pour *Bellérophon* (1679), non sans peine d'ailleurs, car les exigences de Lulli le mettaient à tout instant « au désespoir », selon La Viéville.

En 1680, Thomas reprit sa collaboration avec Charpentier en faisant représenter une pièce à machines avec « agréments » musicaux, *La Pierre Philosophale* ou « Histoire des Chevaliers de la Roze-Croix et ce qu'on appelle Cabale ou science secrète ». Cette pièce qui met en scène des esprits, des gnômes et des sylphides, ne fut jouée que deux fois. La partition de cette curieuse comédie à machines (*Mélanges,* t. XVIII), comprend un « Chœur des quatres Eléments », une « chanson du silphe », un « Menuet de la petite gnômide », et un « Duo pour le Feu et l'Eau ». Après l'échec de *La Pierre Philosophale,* Corneille négligera le théâtre pendant 13 années, et à part quelques pièces pour la Comédie-Française, se dévouera à sa collaboration au *Mercure Galant* et à ses devoirs comme membre de l'Académie Française, où il succèdera à son frère en 1685.

Ce n'est qu'en 1693 que Thomas Corneille collaborera de nouveau avec Marc-Antoine Charpentier en reprenant le sujet de Médée, autrefois traité par Pierre Corneille, pour écrire le médiocre livret qui servira de trame à une partition nouvelle de Charpentier. Ce texte n'avait qu'un seul atout, son sujet mythologique, dramatique en lui-même, très cher aux esprits du XVIIe siècle et acceptable pour tout le public de ce temps (26). Mais les spectateurs avaient été gâtés pendant une génération par les beaux vers de Quinault. Malgré donc les deux succès de Thomas Corneille à l'Académie Royale de Musique, *Psyché* et *Bellérophon*, le public ne voulait pas accepter le style plat et la structure mal agencée de sa *Médée*.

Pour ce qui est de la partition de Charpentier, les quelques concessions faites aux conventions de rigueur à l'Opéra (telles que la « Canzone » de l'acte IV) devaient froisser les italianisants, tandis que les mélodies anguleuses, l'harmonie dissonante et les complexités rythmiques déroutaient les sectateurs du Florentin. Il ne faudrait pas, par conséquent, prendre trop littéralement le compte rendu de cet opéra par Visé dans son *Mercure Galant*, cité ci-dessous, et qui aux yeux des musicologues des XVIIIe et XIXe siècles expliquait le « succès » que *Médée* aurait eu auprès du public lors de sa première :

« On joue un opéra nouveau intitulé *Médée*. C'est un sujet consacré par l'antiquité, et qui a reçu l'approbation de tous les siècles. Ainsi on ne peut rien trouver à redire au fond de son sujet, ny aux caractères que les Anciens nous ont donnez. Quoy qu'il soit fort difficile de traiter dans un Opéra une matière aussi ample que dans une Tragédie ordinaire, parce qu'un Opéra contient moins de vers qu'il n'en faudrait pour deux actes d'une tragédie qui ne seroit pas en musique, on peut dire que l'Opéra de *Médée* et celuy de *Bellérophon* du même auteur, sont aussi remplis de sujet qu'aucune pièce de théâtre que nous ayons. Les passions y sont si vives, et surtout dans *Médée*, que quand ce rôle ne seroit que récité, il ne laisseroit pas de faire beaucoup d'impression sur l'esprit des auditeurs... Cet Opéra a été mis en Musique par M. Charpentier dont depuis vingt ans on a vu mille endroits de sa Musique qui ont ravy dans diverses pièces de théâtre :

le *Mariage forcé*, le *Malade Imaginaire*, *Circé* et l'*Inconnu* en font foy. Il y a dans ces deux premières deux airs italiens qui charment, de mesme que celuy de l'Opéra *Médée*. On ne doit pas être surpris, M. Charpentier ayant appris la musique en Italie sous le Carissimi... Les véritables Connoisseurs trouvent quantité d'endroits admirables dans l'Opéra *Médée*... Quoyque l'on n'en ait encore donné que neuf ou dix représentations, Monseigneur le Dauphin y est déjà venu deux fois et son Altesse Royale Monsieur l'a vu quatre fois. Il a eu la destinée des beaux Ouvrages contre lesquels l'envie se déclare d'abord, mais ils en brillent après davantage... On ne voit jamais l'envie s'attacher aux ouvrages médiocres et ils ont leur cours sans que l'on pense à en dire ny bien ny mal (27). »

Afin d'apprécier ce compte rendu extrêmement élogieux, il faut se rappeler pourtant que Thomas Corneille était non seulement co-auteur de plusieurs pièces de théâtre en compagnie de Visé, comme nous l'avons déjà dit, mais d'abord collaborateur, puis, à partir de 1681, directeur et propriétaire du *Mercure* au même titre que son associé. Il n'est donc pas étonnant de trouver dans cette critique de *Médée*, comme dans d'autres articles du même auteur sur Thomas Corneille, la trace d'une partialité visible. Le compte rendu que nous venons de citer en est un excellent exemple car l'absence de toute réserve dans l'éloge rend la critique suspecte.

Il suffit de comparer les remarques du journaliste-polémiste avec les vers satiriques des chansonniers de la même époque pour mieux se rendre compte de la véritable réception que la *Médée* de Corneille et Charpentier reçut auprès du public parisien, divisé par la guerre musicale franco-italienne.

Dès 1681 déjà, on trouve cette allusion peu flatteuse à la collaboration de Thomas Corneille et Marc-Antoine Charpentier :

« Si l'on croit Charpentier, il a fait des merveilles
Mais quels tristes accords écorchent nos oreilles !
Pour composer un chant si beau,

Sans doute dans ce jour quelque maudit corbeau
Aura meslé sa voix à celle de Corneille ! »
(*Chansonnier Clairambault*, IX, 1681.)

A juger d'après un autre chansonnier contemporain, le succès de *Médée* n'aurait été que très relatif :

« De Charpentier et de Thomas Corneille
Venés tous voir l'opéra merveilleux ;
N'y portés point ny d'esprit ny d'oreille,
Il suffira que vous ayés des yeux. »
(*Chansonnier Maurepas*, t. VII, p. 525.)

Ici, de même que dans le compte rendu du *Mercure Galant*, les beaux décors et les costumes attirent l'attention bienveillante du critique. Voici un passage malicieux où un autre chansonnier voit tout dans cet opéra d'un mauvais œil sauf sa « toile favorable » :

« Autrefois je chantois l'Achille
De l'opéra de Campistron ;
Médée échauffe aussi ma bile :
Chantons-la sur le même ton...
Mais cette toile favorable
La vient tirer d'affaire enfin,
Et d'une pièce détestable
Nous annonce l'heureuse fin. »
(*Recueil de chansons, anecdotes satyriques et historiques*, t. V, p. 106.)

Pour terminer cette kyrielle de brocards qui ont été lancés, on s'en doute bien, surtout contre Charpentier, premier musicien assez hardi pour s'écarter de la voie tracée

par Lulli, signalons une chanson mordante où la partition de Marc-Antoine est raillée afin de rehausser la valeur d'une œuvre de Desmarets, de caractère lullyste, et qui avait précédé *Médée* à l'affiche :

« A l'Opéra, Dieux ! la belle machine
Qu'a fait Francine
Pour y prendre un rat, pauvre Jason,
Qu'as-tu fait à Corneille ?
Pour te faire affront,
Point de chanson,
La Musique à l'oreille
Ne vaut pas *Didon.*
Jamais pour un opéra si mauvais
On ne fit plus d'aprest ;
Croit-on nous amuser
Et nous charmer
Avec si peu d'attraits ?
Aussi l'on est bientost désabusé
De ces colifichets. »

(*Chan. Maurepas*, t. XXVII, p. 32.)

Si l'on fait abstraction du plaidoyer *pro domo* du rédacteur du *Mercure* et des exagérations manifestes des chansonniers, *Médée* n'aurait en somme été qu'un demi-succès, ou ce que nous appellerions aujourd'hui un succès d'estime. Un mot de Louis XIV aurait suffi, peut-être, à tirer le public de son incertitude et à faire taire les critiques des anti-italianisants. Or le roi n'aimait vraiment que la musique de Lulli (28). Quand donc en 1694, Charpentier fit imprimer sa partition en la dédiant à Louis XIV, Sa Majesté se borna à dire froidement « qu'Elle estoit persuadée qu'il (Charpentier) estoit un habile homme et qu'Elle sçavoit qu'il y avoit de très belles choses dans son opéra », le compositeur eut garde de ne plus s'exposer à un aussi médiocre compliment. La faveur du roi ayant manqué pour sa musique, Charpentier s'éloignera dé-

finitivement de l'Opéra et se consacrera exclusivement à la musique religieuse jusqu'à sa mort en 1704 (29).

C'était surtout le style nouveau et la facture savante de la partie musicale de *Médée* qui semblent avoir déconcerté le public parisien si l'on peut en juger par ces vers d'un contemporain :

> « En vain d'autres Autheurs sur la scène tragique
> Hazardèrent l'essay de leur veine harmonique,
> Leurs Opéras bientôt et leurs noms détestez
> Dans le gouffre d'oubly furent précipitez.
> C'est ainsi, qu'éprouvant le triste sort d'Icare,
> Tombèrent et Bouvard et La Coste et La Barre,
> Téobalde, Rebel, et même *Charpentier,*
> Qui du temple sacré, prophanant le sentier,
> Répandit dans *Médée* avec trop d'abondance
> Les charmes déplacez d'une haute science (30). »

En tout cas, si les nouveautés du style et la pauvreté du livret attirèrent la raillerie des chansonniers, il n'en est pas moins vrai que certains critiques clairvoyants et impartiaux du temps appuyèrent les recherches de Charpentier pour secouer le joug des formules traditionnelles. Sébastien de Brossard, par exemple, prêtre compositeur et musicographe, trouva *Médée* « sans contredit le plus sçavant et le plus recherché de tous ceux qui ont été imprimez, du moins depuis la mort de Mr. de Lulli et quoy que par les caballes des envieux et des ignorants il n'ait pas esté si bien reçeu du public qu'il le méritoit, du moins aussy bien que beaucoup d'autres. C'est celui de tous les Opéras, sans exception, dans lequel on peut apprendre plus de choses essentielles à la bonne composition (31) ».

NOTES

(1) *Livre commode des adresses de Paris,* t. II, p. 214. L'adresse du compositeur en 1692, d'après ce même registre, fut « rue Dauphine ».

(2) *Recueil des nouvelles ordinaires et extraordinaires*, 15 fév. 1687, p. 110. Voir également le *Mercure Galant*, février 1687.

(3) La messe (t. XXII des *Mélanges*), comprend un Introït pour sainte Marguerite, un Introït pour saint François, un Graduel pour saint François, un Offertoire pour sainte Marguerite, une Communion pour sainte Marguerite et une Communion pour saint François. Le *Pange lingua* (t. XVIII), est désigné aussi « *Pour des Religieuses* ».

(4) *Epithalamio, Mélanges*, t. VII.

(5) Cahier 6 de la *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, mai 1905, pp. 323-330.

(6) Vol. III, p. 105.

(7) Les partitions manuscrites de ces deux opéras sont conservées à la Bibliothèque de l'Arsenal. Voir le *Catalogue des livres de musique de la Bibliothèque de l'Arsenal*, par L. De La Laurencie et A. Gastoué, Paris, 1936, p. XIII. On raconte qu'à l'occasion d'une représentation du premier de ces opéras, on n'y admettait que ceux que le Régent avait nommés. Le compositeur Campra fut de ce nombre. Philippe lui demanda à la fin du spectacle ce qu'il en pensait : « La musique, lui répondit cet excellent compositeur, est admirable ; mais les vers ne sont pas aussi bons. » Le duc d'Orléans appela le Marquis de La Fare et lui dit : « Campra trouve tes vers mauvais et la musique bonne. Parle-lui en particulier, il renversera la médaille ; il trouvera les vers bons et la musique mauvaise. Sais-tu à quoi il faut s'en tenir ? C'est que le tout ne vaut rien. » Cité par A. Houssaye, *Galerie du XVIII[e] siècle*, Paris, 1858, p. 239.

(8) *Charles-Hubert Gervais* (1671-1744), « Maître de Musique de Chambre » du Régent, et dès 1722 Sous-Maître de la Chapelle royale, fit représenter l'opéra *Hypermnestre* (1716).

(9) Henri Desmarets (1662-1741), fut nommé, succédant à Charpentier, maître de musique à l'église Saint-Louis des Jésuites en 1698. Le Régent aurait collaboré à son *Renaud ou la Suite d'Armide*, dont le prince favorisa beaucoup la représentation à l'Opéra en 1722 et qui était composé depuis longtemps. Desmarets fut le professeur de Philippe après Charpentier. Desmarets est souvent cité comme compositeur d'intermèdes pour les tragédies au Collège Louis-le-Grand, mais nous n'avons trouvé son nom sur aucun des programmes du Collège à notre disposition.

(10) *Le Parnasse François*, p. 490.

(11) Les deux copies du traité sur la composition, chacune de seize pages, sont à la Bibliothèque Nationale, sous les cotes ms. fr. nouv. acq. 6355 et 6356. Ces deux manuscrits proviennent du *Catalogue* de Brossard, qui les tenait de Loulié, théoricien et inventeur du chronomètre. Comme dit Brossard dans son *Catalogue* : « ... Ce qui est bien remarquable, M[r] le Duc de Chartres et depuis d'Orléans et Régent de France le (Charpentier) choisit pour lui montrer les fondemens de la composition de la musique. Et l'on trouvera cy dessous une copie du manuscrit qu'il donna à ce grand Prince touchant les règles de la composition. » (p. 226.)

On ne trouvera ni l'original de ce traité ni aucun des écrits sur la composition des autres professeurs du Duc de Chartres (Bernier et Lalouette) dans l'inventaire de la bibliothèque du Régent au moment de sa mort en 1723.

Pour une explication détaillée du traité, consulter l'article de Claude Crussard, *Marc-Antoine, théoricien*, dans la *Revue de Musicologie*, t. XXIV, 2°-3° trimestre, 1945, pp. 49-68.

(12) « Plusieurs quintes ou quartes de suite et par mouvement semblable sont encore permises entre les parties supérieures pourvu qu'elles soient de différentes espèces et qu'elles cheminent par degré conjoint. »

(13) Charpentier l'appelle « la fausse relation causée par le demy ton ou

ton favory des Modes ou de la Cadence qu'on veut faire et qui, non seulement est permise, mais encore qu'il est défendu d'éviter ».

(14) Rappelons que pour les théoriciens modernes la quarte est consonante lorsqu'elle est formée par deux notes réelles, et dissonante lorsqu'un de ses deux termes est note étrangère.

(15) Les tonalités de *do* majeur et mineur, *fa* majeur et mineur ainsi que *lab* majeur et mineur ne figurent pas sur la liste.

(16) Voir l'article de Crussard, p. 63 *et seq.* pour une amplification de cette théorie, surtout chez Rameau.

(17) Jean-Jacques Rousseau : *Dictionnaire de la Musique*, article sur le mot *Ton*, pp. 508-509.

(18) *Comparaison... 2e partie*, p. 297.

(19) « Francine aura l'Opéra à lui seul. Il s'est accomodé avec sa belle-mère et son beau-frère ; il leur donne 10.000 frs. de pension, moyennant quoi le Roy consent qu'il ait le privilège à lui seul. » *Journal du Marquis de Dangeau* du 7 mars 1689, II, p. 347.

(20) Voir chapitre VIII pour des détails sur le ballet *Sigalion* que Collasse a écrit pour le Collège Louis-le-Grand en 1689.

(21) Dans l'*Histoire de l'Académie Royale de Musique, écrite par un des secrétaires de Lully* en 1752, on lit : « Il (Charpentier) changea son goût de musique naturelle, afin de ne point ressembler au style simple de Lully, et ne voulut plus faire que de la musique très difficile, mais en même temps d'une harmonie et d'une science jusqu'alors inconnue aux Français (nous ne parlons ici de Charpentier que d'après les discours de quelques admirateurs de ce musicien). Ce qui lui atttira le titre de compositeur barbare. Rempli de ces savantes idées, il mit en musique l'opéra *Médée*... Cet ouvrage que les étrangers ont regardé comme un chef-d'œuvre, n'eut aucune réussite en France. On ajoute que ce fut par la négligence des musiciens de l'orchestre ; et que, pour punir ou leur incapacité ou leur malice, on leur retrancha, pendant dix années, cinquante francs par an de leurs appointements. » Publié dans *Le Constitutionnel*, pp. 181-187.

(22) Les grandes scènes d'incantation, par exemple, où les dieux, démons et monstres surviennent en scène et font part dans l'action, sont une vieille tradition des livrets français. On les trouve déjà dans les œuvres de Lulli : *Pastorale comique*, 1667, et *Bellérophon*, 1679. Le prologue de *David et Jonathas* par Charpentier débute avec une scène où la Pythonisse évoque devant Saül l'ombre de Samuel et les « esprits infernaux », lesquels effectivement, apparaissent sur la scène.

(23) René Guiet, *Evolution d'un genre, le livret d'opéra en France*, Smith College Studies in Modern Languages, Northampton, Mass. 1937, p. 2

(24) On y ajouta en 1679 sa chanson du *Bavolet*, laquelle eut un succès énorme et ne tarda pas à devenir populaire. Visé l'inséra dans son *Mercure Galant* (oct. 1680), en la faisant précéder de cet avis : « Voici le *Bavolet* de M. Charpentier que vous avez tant d'envie de voir noté, et que la troupe de Guénégaud ajouta dès l'annéedernière à la galante pièce de l'*Inconnu*. Comme on doit en donner quelques représentations incontinent après la Toussaint, ceux de vostre province qui s'y trouveront pourront vous dire combien cette agréable chanson est aimée. » Cette chanson était si prisée qu'elle subsistera dans la musique que Gillier récrira en 1704 sur un texte de l'*Inconnu* remanié par Dancourt.

(25) Chose curieuse, du vivant de Lulli, Charpentier fut chargé de récrire une partie de la musique de *Psyché* pour sa reprise au Palais-Royal et il reçut pour ce travail 15 louis d'or.

(26) Le thème de Médée et Jason a attiré l'attention des dramaturges de tous les siècles depuis Euripide. Les compositeurs d'opéras, eux aussi, ne l'ont nullement négligé. A côté de la partition de Charpentier, on peut mettre entre autres celle de Cavalli (164), de Collasse (1696), la *Médée* de Chérubini (1797), sans oublier celle de Milhaud (1939). Pierre Corneille avait écrit une tragédie *Médée* en 1639 et son frère le librettiste suivit assez fidèlement l'intrigue de cette pièce sans pouvoir s'en inspirer dans ses vers.

(27) *Mercure*, le 4 décembre 1693, p. 33.

(28) Lecerf de la Viéville raconte que Louis XIV, dans sa vieillesse, venant d'entendre des airs de Corelli, qui était fort à la mode alors, se fit jouer par un violon de sa musique un air de *Cadmus* et dit : « Je ne saurais vous dire. Voilà mon goût à moi. » La cour forcément partagea ce goût et Lulli gagna la cause de l'opéra français.

(29) *Médée* fut reprise en 1700, non pas, comme l'on pourrait s'y attendre, à Paris, mais à Lille. Ce fut à la suite d'une de ces représentations, dans la nuit du 17 au 18, que les flammes envahirent la scène que l'on avait dressée dans une aile de l'Hôtel-de-Ville et détruisirent tous les décors. Plusieurs chronogrammes consacrant le souvenir de cet incendie parurent alors : « *eCCe MeDea* », « *voici Médée* ! » dit un bel esprit : « *peLLe CoMeDos* », « chasse les comédiens », ajouta un autre poète de l'époque. Voir Gustave Lhotte, *Le Théâtre à Lille*, Lille, 1881, p. 26.

(31) *Catalogue*, pp. 227-228.

CHAPITRE VIII

CHARPENTIER A LA SAINTE-CHAPELLE SA MORT, JUGEMENTS

Le 28 juin 1698 marque l'étape finale dans la longue carrière de Marc-Antoine Charpentier. Ce jour-là le compositeur fut nommé successeur de François Chaperon (1) comme « maître de musique des enfants » à la Sainte-Chapelle, poste qu'il gardera jusqu'à sa mort en 1704. Cette célèbre église, fondée par saint Louis en 1248, pour servir de reliquaire à la couronne d'épines et à plusieurs autres reliques de la Passion, maintenue pendant toute la durée de la monarchie sous la protection immédiate des rois et sans cesse enrichie par eux de nouveaux dons, était pourvue de ressources musicales équivalentes au luxe de son architecture, de son trésor et de ses cérémonies.

Dès 1299 déjà, les *Archives* (2) du vénérable temple mentionnent un orgue « pour l'usage de la musique harmonique » à l'exécution de laquelle participaient les « voix aiguës des enfants de chœur ». En 1319, le nombre des bénéfices se porta à treize, soit le maître chapelain et douze chanoines, dont un nommé le chantre, avait entr'autres devoirs, l'assistance au chœur et le soin de veiller à la bonne exécution du chant et

de la psalmodie, en dénonçant au maître-chapelain ou « Trésorier » les manquements qui pourraient être commis. Aux treize prêtres chapelains attachés au trésorier et aux chanoines s'ajoutaient plus tard six chapelains perpétuels, titulaires d'autant de chapelles fondées dans la haute et basse Sainte-Chapelle.

Chacun des chanoines et des chapelains perpétuels entretenait sur sa prébende un clerc, diacre ou sous-diacre, dont une des principales obligations était de participer au chant. Quant à la maîtrise, elle était composée de chapelains-chantres, de clercs de chapelle ainsi que d'enfants chargés de chanter le « dessus ». Ceux-ci étaient toujours en nombre assez important pour fournir un chœur bien nourri. On les choisissait avec beaucoup de soin, tant pour leur science musicale que pour leur beau « son de voix », et les logeait dans le Palais. Ils n'étaient pas seulement instruits dans le chant de l'église mais en outre, apprenaient, par les leçons de leurs maîtres et par l'exemple de musiciens venus de dehors, à chanter *mottez, balades et teles choses.* Car à l'occasion (le 7 octobre 1679) de l'installation de Chaperon, on avait institué l'usage des « musiques extraordinaires » à la Chapelle avec chanteurs et instrumentistes « venus de dehors ». En 1687, par exemple, pour un *Te Deum,* Chaperon n'engagea pas moins de cinquante-cinq musiciens externes.

Avec ce répertoire, la maîtrise chantait « devers le Roy, la Reyne, Monseigneur le Dauphin ou autres de nos nosseigneurs de France », aux sacres, couronnements et autres grandes fêtes qui avaient lieu dans leur église (3). Le 20 août 1698, par exemple, trois mois après la nomination de Charpentier à son nouveau poste, « le Trésorier étant averti que le Roy et la Reine d'Angleterre viendront le jour de Saint-Louis sur les 4 heures à la Sainte-Chapelle, ordonne au Maistre de Musique (Charpentier) de préparer un motet et quelques autres prières avec un *Domine Salvum fac Regem* en musique ». Voici d'après ces mêmes *Archives* une description des préparatifs faits cinq jours plus tard, le jour même de cette visite royale :

« Ce jour, Monsieur le Trésorier a assemblé la compagnie dans la sacristie immédiatement après la procession à l'occasion de ce que le Roy et la Reyne d'Angleterre luy ont mandé

qu'ils partiront de Saint Germain en Laye avant deux heures pour arriver à la Sainte Chapelle sur les quatres heures... que l'on avertira la tapissier d'aporter un tapis de pied qui prendera (*sic*) depuis le Me autel un grand Prie-Dieu qui sera couvert d'un tapis, de velour cramoisy garni autour d'une crespine d'or avec quatre grands caveaux et deux fauteuils de mesme parure pour le Roy et la Reyne, et plusieurs tabourets qui seront derrière pour les Dames de leur suitte : que l'on transportera le petit orgue qui est au milieu du chœur vers les stales de Messieurs Les Chanoines du coste gauche où sera placé le cor(ps) de musique et la sinfonie... »

Au service funéraire du 17 décembre 1715, pour commémorer la mort de Louis XIV « ... on avoit pratiqué deux échaffaux en forme de tribune au-dessus de la grande porte, l'un plus grand pour les gens de dehors et surtout pour les femmes, l'autre pour la musique de la Sainte-Chapelle, fortifiée d'une douzaine de musiciens que l'on avoit fait venir de dehors, et qui ont chanté un faux-bourdon fort grave et fort dévot ». (Arch. Nat. LL 611, fol 157.)

En certaines occasions, notamment quand le roi suivait quelque procession, les chantres de la Sainte-Chapelle du Palais se mêlaient à ceux de la Chapelle Royale ou d'autres maîtrises importantes. Le 17 novembre 1706, à la demande de M. Fléauriau, évêque d'Orléans, ancien trésorier de la Sainte-Chapelle, on envoie des enfants de chœur « aux Jésuites... pour y chanter au Salut, à condition que... Bernier, maistre de musique de la Sainte Chapelle ne les quittera point et sans que cette grâce puisse tirer à conséquence pour l'avenir ». Dans les *Archives* de la Compagnie pour le 10 septembre 1720, nous apprenons que sur l'invitation de M. le Curé de Saint-Louis en l'Ile à MM. de la Sainte-Chapelle d'aller visiter son église le lundi dans l'octave de la dédicace, la Compagnie décide d'y aller processionnellement, avec la musique et ordonne au maître de musique « de prendre six musiciens d'extraordinaire, sçavoir un serpent, deux basses, deux tailles et une haut-contre afin que la messe fust chantée avec plus d'harmonie ».

D'après une tradition établie par saint Louis, quelques-unes des grandioses cérémonies à la Sainte-Chapelle étaient

confiées à divers ordres religieux qui y venaient en procession pour chanter la messe ou les vêpres avec les enfants de chœur. Ainsi les Jacobins (Dominicains) venaient annuellement célébrer l'office de la Susception de la Sainte Couronne d'épines, les Cordeliers (Franciscains), celui de la Susception des Saintes Reliques, les Trinitaires celui de l'Exaltation de la Sainte Croix. Après ces cérémonies, des repas copieux étaient servis aux religieux aux frais du trésor royal.

La Sainte-Chapelle du Palais était, on le voit, une église célébrée non seulement pour sa belle architecture et ses éblouissants vitraux gothiques, mais connue aussi du vivant de Charpentier surtout, pour la splendeur de ses cérémonies et l'excellence de sa musique. Ne lit-on pas dans le *Mercure Galant* d'avril 1680 que pendant la Semaine Sainte de cette année, l'on a eu à Paris... « une très belle musique de Ténèbres et que l'on a couru en foule à la Sainte-Chapelle » ?

Quelles étaient les fonctions qui échurent à Marc-Antoine Charpentier comme maître de musique au milieu de la savante « Compagnie » de chanoines, chapelains, trésoriers, chantres et organistes de la Sainte-Chapelle ? Grâce au différend qui survint en 1687 entre le prédécesseur de Charpentier, François Chaperon, et les chapelains et clercs de la Sainte-Chapelle, un mémoire fut rédigé à ce propos, qui nous fournit quelques détails sur les devoirs de ce poste : le maître de musique ne possède ni office ni bénéfice dans la Sainte-Chapelle et ne rend service à l'église que par la considération des gages qu'il reçoit. Si donc les liens qui retiennent le maître de musique et l'organiste sont les gages et le profit, « l'on ne doit pas s'étonner s'ils changent souvent de lieu, soit, explique le mémoire âprement, qu'on les chasse, soit qu'ils s'en aillent d'eux-mesmes où ils trouvent plus d'avantages ; il semble que leurs Maistrises qui ont le vent et le son pour partage, leur en communiquent les qualités, l'inconstance et la légèreté qui les transportent soudain d'un Diocèse à un autre et d'Eglise en Eglise en un mesme Diocèse ».

Par contre, nous apprenons plus loin dans cette plainte « que la qualité de maistre doit toujours emporter avec soy quelques prééminence et prérogative... mais ce n'est qu'à l'égard de ceux auxquels le dit (maistre) a pourvoir d'enseigner,

comme les Enfans de Chœur, sur lesquels s'étend son autorité de Maistre et non point sur les chapelains et clercs qui n'apprennent rien de luy... Le Maistre de musique est gagé pour composer tout ce que se chante ordinairement dans la Sainte-Chapelle et lieux qui en dépendent. Le Maistre de musique ne peut mettre en compte devant luy le travail qu'il fait pour la composition, parce que c'est son devoir, et la Maîtrise qui luy produit trois à quatre mil livres de Revenu... (4) ».

Charpentier passera donc les six dernières années de sa vie comme compositeur et maître de chapelle pour une des meilleures maîtrises de Paris, et sera nourri et logé dans un des bâtiments royaux qui environnaient la Sainte-Chapelle. Pendant les cinq ans et huit mois qu'il y a exercé ses fonctions, il a composé certainement un grand nombre d'ouvrages pour cette église. On peut dater avec certitude de 1699, les trois psaumes de Ténèbres, 70, 26 et 15, qui portent les noms d'exécutants que l'on a trouvés sur la liste des enfants de chœur pour cette même année (5). Une messe *Assumpta est Maria,* à 6 voix et instruments, porte les noms d'autres chanteurs à la Chapelle : Messrs Dangoulesme, Molaret et Royer (6). La copie en parties séparées de l'oratorio latin *Judicium Salomonis* a pour titre « Motet pour la messe rouge du Palais en 1702 » et contient une liste des chanteurs dont tous appartenaient en ce temps à la maîtrise de la Sainte-Chapelle (7).

Bien que Charpentier dût composer toute la musique (sauf le plain-chant) employée à la Sainte-Chapelle, il va sans dire qu'il se réservait quelquefois des partitions déjà anciennes, surtout quand la Compagnie ordonnait à l'improviste des « musiques extraordinaires » pour fêter une victoire militaire inattendue : « Ce même jour la compagnie a aresté de chanter aujourd'hui après Vespres le *Te Deum* en action de grâce de la Victoire que l'armée du Roy a remportée en Italie sur celle de l'empereur » (AN-LL 610, sam. 9 sept. 1702) ; « Ce mesme jour la compagnie a arresté de chanter demain jour des Roys entre vespres et complié le *Te Deum,* pour la prise d'Ausbourg, par Mr l'Electeur de Bavière... » (AN-LL 610, sam. 5 janvier 1704.)

Il ne faut pas se représenter l'existence presque monastique des dernières années de notre compositeur comme une retraite silencieuse et paisible. Les archives de la fondation nous fournissent quantité de détails sur les nombreux et interminables procès que les membres de la Compagnie et ceux du chœur engageaient et soutenaient à tout propos. L'administration des biens et revenus de l'église, les questions de logement, préséance et cérémonial, les droits du Trésorier, du chantre et de l'assemblée des chanoines à choisir, nommer ou renvoyer le maître de musique, l'organiste, les clercs et les chanteurs, tout était matière à procès ou brouille pour un clergé placé « au sein du tumulte et de la chicane » et qui « ne pouvait résister longtemps aux malignes influences de la discorde qui l'environnait (8) ».

C'est pourquoi Charpentier, malgré sa haute réputation, ne pouvait se flatter d'avoir obtenu ce poste important uniquement à cause de son « habileté distinguée (9) ». Ce fut plutôt grâce à la protection et l'influence de son élève, le duc de Chartres, que Marc-Antoine put l'emporter sur les autres concurrents et les machinations de leurs amis dans la Compagnie. Au moment de la mort de Chaperon, le Trésorier de la Chapelle se trouvant à Strasbourg, on lui fit écrire. « Il fallut huit jours, rapporte Brossard, pour recevoir la lettre et venir en poste à Paris ; pendant ces huit jours, le Sieur Charpentier fit agir si efficacement Mgr le duc de Chartres, son disciple, que l'abbé Fleuriau fut obligé de lui donner cette place que je trouvay remplie à mon arrivée (10). » Malgré le prestige de ses recommandations de la part des Jésuites de la Maison Professe et du Collège Louis-le-Grand, et le patronage du futur Régent, Charpentier dut subir des mains du chantre un examen sur ses connaissances musicales, simple formalité, sans doute, mais dans les traditions de la Compagnie :

« 18 juin 1698 : Ce jour M. le Trésorier a dit à la Compagnie qu'estant bien informé des bonnes mœurs et capacité de M. M.-A. Charpentier, natif du diocèse de Paris, il l'avoit choisi et nommé pour remplir la place du maistre de musique des enfans, vacante par la mort de François Chaperon ; que M. l'abbé de Neuchelles estant en tour de présenter un

clerc ordinaire pour servir à l'église sous sa prébende, il lui avoit présenté le dit Charpentier ; que quoyque M. l'abbé de Neuchelles fût bien persuadé qu'il compose et possède la musique en perfection, il l'avoit néanmoins envoyé à M. le Chantre conformément aux fondations et à l'usage de la Sainte-Chapelle pour l'examiner ; lequel l'ayant trouvé capable, il l'alloit recevoir clerc avant la grande messe ; qu'il luy fera prêter le serment ordinaire dans la sacristie en présence de M. l'abbé de Neuchelles et de ceux qui s'y trouveront. Et ensuite qu'il lui assignera la place au chœur qu'occupait ledit deffunt. »

Voici encore d'autres détails sur les premiers jours de Marc-Antoine auprès des membres de la Compagnie :

« Ce mesme jour M^er^ Marc-Antoine Charpentier lequel Monsieur le Trésorier a nommé et choisy pour estre Maistre de Musique des Enfans de chœur en la place de deffunt Mr François Chaperon et qu'il a reçu cler(c) sous la prébende de Monsieur de Neuchelles, a prié la compagnie de le faire employer sur le livre du point pour estre payé à l'avenir des distributions pour ses assistances au service divin ainsy que les autres clercs, ce qu'elle luy a accordé à commencer dès samedi dernier que Mons. le Trésorier l'a reçu ; lequel jour il a commencé d'assister au service. »

Nous avons très peu de détails sur la vie menée par Charpentier parmi les chanoines et chapelains dans l'enclos du Palais. Nous le savons de « bonnes mœurs » et célibataire (11). Fut-il plus calme qu'un de ses prédécesseurs qui le 21 décembre 1575 s'échauffa tellement que « le plus grand des enffans de chœur de l'église de céans s'en estoit allé et absenté ce matin pour le mauvais traictement et oultrages que luy a cy devant faict Bareau, leur maistre, de l'avoir batu tant à coups de poing et de pied principallement le jour de hyer durant complies » ? Cette même ambiance quasi-monastique fut la scène d'autres drames, parfois plus violents encore, comme celui du 6 avril 1682, quand Jean-Baptiste Arouet, sous-marguillier et maître de grammaire des enfants, malade depuis plusieurs jours, « d'une fièvre et grandes douleurs de tête, est tombé dans un accès de fièvre chaude si violente qu'il s'est poignardé de plusieurs coups de couteau dans le chœur ».

Dans une curieuse cantate intitulée *Epitaphium Carpentarii,* à demi humoristique, à demi mélancolique, où l'on voit que Marc-Antoine a écrit son « tombeau », le compositeur fait chanter son « ombre », *umbra Carpentarii,* haute-contre (d'où l'on peut supposer que telle était sa voix), en lui donnant pour interlocuteurs *Ignatius,* ténor, *Marcellus,* basse, et un chœur de trois anges, « qu'on entend et qu'on ne voit point » : un dessus et deux alti. Au cours de cette « histoire sacrée », Charpentier ridiculise amèrement son prédécesseur à la Sainte-Chapelle, François Chaperon, qu'il paraît avoir détesté. Il se représente sortant de sa tombe pour décrire à ses deux amis les splendeurs surhumaines des concerts célestes en dénonçant la vanité des joies terrestres. Il engage ses amis à faire pénitence ici-bas pour pouvoir jouir après la mort de la félicité éternelle. Leur pénitence sera d'entendre la musique de Chaperon : « Beatus ille qui pro dolendis culpis suis, fastidiosa et discordi Caproni musica aures suas fatigabit, castigabit, capronabit... quia post mortem æternæ gaudia vitæ gustabit. » Charpentier ajoute quelques réflexions discrètes sur ses déboires personnels : l'opposition de Lulli et ses sectateurs contre son style musical, sa maladie au moment du concours de sous-maître de chapelle à Versailles, l'insuffisance du traitement touché à la Sainte-Chapelle : « Musicus eram inter bonos a bonis et inter ignaros ab ignaris nuncupatus, et cum multo majus numerus esset eorum qui me spernabant quam qui laudabant, musica mihi parvus honor sed magnum onus fuit... et sicut ego nihil, nascens, in hunc mundum, ita moriens, nihil abstuli. » (*Mélanges* t. XIII.)

La carrière de Marin de la Guerre, unique organiste sous Charpentier à la Sainte-Chapelle, embrassa les mêmes années de service (1698-1704) que celles de Marc-Antoine. Né à Paris le 1er décembre 1658, de la Guerre fut nommé organiste en remplacement de son frère Hiérosme, le 20 septembre 1698, deux mois après la nomination de Charpentier. Il mourut le 16 juillet, cinq mois donc après son maître de musique. Avant d'exercer les fonctions d'organiste à la Chapelle, de la Guerre avait été en 1679 organiste chez les Jésuites de la Maison Professe et en 1690 fut à Saint-Séverin. D'après *Le Mariage de la musique avec la danse,* il figure en 1693 parmi « les compo-

siteurs de musique faisant profession d'enseigner à toucher le clavecin » qui interviennent au procès des musiciens contre les maîtres à danser » (édition de J. Gallay, p. 103).

Les registres capitulaires de la Sainte-Chapelle, dans une de leurs rares mentions de Charpentier, nous renseignent avec certitude sur la date de la mort du compositeur, inexactement connue de tant de ses biographes. « Du Dimanche 24 février 1704. — Ce jour-là, M. le Trésorier a assemblé extraordinairement la Compagnie chez luy après Vespres au sujet du décès de Marc-Antoine Charpentier, maistre de musique de la Sainte-Chapelle, lequel est mort ce matin sur les 7 heures. Elle a arresté de l'enterrer demain après Vespres, de chanter en présence du corps les Vespres des morts et les Matines à neuf leçons et après demain, après les Matines et Laudes du jour, les Laudes des morts et avant la messe du jour, une messe haute des morts à laquelle M. Gobert Chantre officiera. »

Les dépenses occasionnées par l'enterrement de Charpentier donnèrent lieu à deux décisions de la part de la Compagnie. On trouve une allusion à ce sujet dans les *Archives* peu de temps après : « Ce jour... (5 mars)... Mr Denis Ragot soustrésorier est venu se présenter à la compagnie et luy a dit qu'il luy étoit resté entre les mains dix-sept livres de cire tant en cierges qu'en flambeaux de l'enterrement de deffunt Marc-Antoine Charpentier dont il est prest de faire tel usage qu'elle souhaitera, la compagnie a arresté qu'il donnera à chacun de Mrs une demie livre de bougies et qu'il profitera du reste. »

Un mois plus tard, le 5 avril, les *Archives* nous apprennent que : « La Compagnie a examiné le mémoire des distributions que se doivent faire à ceux qui ont assisté aux vigiles à neuf leçons, à la messe et enterrement du deffunt Marc-Antoine Charpentier, Maistre de Musique, et ayant remarqué que la despence en estoit excessive, elle a arrêté de la modérer et que le modelle qui en sera fait servira à l'avenir aux décès des chapelains perpétuels, des chapelains et clercs ordinaires de MM. et autres officiers. »

Destiné apparamment à une obscurité encore plus grande à sa mort que pendant sa vie, on cherchera en vain d'autres

détails sur sa mort et son enterrement. Le monde oublie vite un compositeur qui s'éloigne de la scène publique. D'autant plus s'il ne s'adapte pas aux goûts frivoles de son époque. Et un Français qui s'efforçait pendant toute sa vie de naturaliser dans son pays un style étranger et qui fit combat à Lulli et à son tout-puissant parti, n'avait guère la possibilité d'attirer l'attention de gazetiers, avides de suivre la mode populaire. « Comment ont réussi, se demande Le Cerf de la Viéville, ceux de nos Maîtres qui ont été les admirateurs et les ardens imitateurs de la manière de composer des Italiens ? Où cela les a-t-il menez ? A faire des pièces que le public et les temps ont déclarés pitoyables. Qu'a laissé le sçavant Charpentier pour assurer sa mémoire ? *Médée* et *David et Jonathas*. Il vaudrait mieux qu'il n'eût rien laissé (12). »

A la mort de Charpentier, ses manuscrits passèrent dans les mains de ses neveux et héritiers, Mathias et Jacques Edouard. Celui-ci, qui tenait alors une librairie à Paris, par bonheur, en connaissait le prix. Il se flatta même de rencontrer chez le public l'aide pour en faire graver du moins une partie, et en 1709, fit imprimer un volume contenant quelques morceaux de cette dépouille, sous ce titre :

Motets Mêlez de symphonies, composés par M. Charpentier maître de musique de la Sainte-Chapelle du Palais ; dédiez à son Altesse Royale, Monseigneur le Duc d'Orléans, Paris, chez Jacques Edouard, rue Neuve-Notre-Dame. Avec Privilège du Roy, 1709 (13).

Dans la préface de ce recueil, les deux neveux de Charpentier dédièrent la collection au duc d'Orléans, ancien élève en composition de leur oncle, avec ces mots : « C'est la grâce que nous vous supplions, Monseigneur, d'accorder à la mémoire d'un homme qui pendant sa vie a reçu tant de bienfaits. »

Les Jésuites, dans leur publication *Le Journal de Trévoux*, profitèrent de la parution du recueil pour louer leur ancien collaborateur au Collège Louis-le-Grand et lancer une réprimande contre ses adversaires :

« ... Edoüard a imprimé des motets de Feu Mr. Charpentier, un des plus excellents Musiciens que la France ait eûs. Il étoit l'Elève de Carissimi. C'est sous ce grand maistre qu'il

avoit acquis le talent si rare d'exprimer par les tons de la Musique le sens des paroles et de toucher. Mille Gens se souviennent encore à Paris du grand effet que produisoit sa musique, bien différente de celle que ne se fait admirer que par la beauté d'une Harmonie qui n'a aucun rapport aux paroles, plus différente de celle dont la bizarrerie fait tout le prix (14). »

Une notice dans le *Journal Historique de Verdun*, pour juillet 1712, nous renseigne sur les efforts d'Edouard pour vendre les 28 folios manuscrits laissés par Marc-Antoine :

« On vend à Paris chez le Sr. Edoüard, Libraire, parvis Nôtre Dame, un Livre de *Motets graves*, de la composition de feu Mr. Charpentier, Maître de Musique de la Ste Chapelle de Paris ; on y trouvera tous les ouvrages de cet Auteur en partitions originales ; il y a des Messes, des Vespres et des Motets, qui ont été chantez dans la Chapelle du Roi, le tout en manuscrit de la main de M. Charpentier ; il offre de s'en défaire en faveur de quelque Maître de Musique d'Eglise, à qui ces sortes d'Ouvrages peuvent convenir. Il y a peu de Musiciens qui ignorent la réputation que s'étoit acquise Mr Charpentier ; comme il étoit oncle du Sr. Edoüard, c'est la raison pour laquelle il se trouve saisi de tous ses ouvrages. »

Le succès n'ayant pas, paraît-il, répondu à son attente, Edouard vendit en 1727 les 28 folios de son oncle à la *Bibliothèque du Roy* pour trois cents livres. Ces gros registres forment aujourd'hui un des fonds de la Bibliothèque Nationale à Paris (15). Quelques pièces tirées de ce trésor ont eu le privilège d'une édition. Du vivant de notre compositeur, *Médée*, portant une dédicace au Roi, fut gravée par l'éditeur Ballard au début de l'année 1694 avec ce titre :

MEDEE

Tragédie Lyrique en 5 Actes et un Prologue
Musique de CHARPENTIER
Paroles de Thomas Corneille, sieur de Lisle
Représentée pour la première fois, Décembre 1693
A partition d'orchestre. In-fol. imp. Chr. Ballard
PARIS 1694

Principaux Interprètes

Créuse	la Delle Moreau
Médée	la Delle Rochois
Créon	le Sieur Dun
Jason	le Sieur Du Mesny

Le *Mercure Galant,* généralement rédigé à cette époque sous forme de lettres fictives, publia à plusieurs reprises des « airs notés » de Charpentier, c'est-à-dire des mélodies avec ou sans accompagnement et destinés à satisfaire la curiosité musicale des lecteurs. Ces airs ont une grâce facile et tendre fadeur qui imitent les modèles déjà fournis par Guédron, Boësset et de Moulinié. On en trouvera des échantillons de ce genre dans le *Mercure* de février 1678, « Quoy, rien ne peut vous arrêter ? » ; de février 1681, second couplet du *Cid,* « Que je sens de rudes combats » ; octobre 1689, « Brillantes fleurs, naissez ». Voici comment le rédacteur de cette gazette importante s'exprime à propos de l'air *Quoy, rien ne vous peut arrester,* donné en supplément dans le numéro de janvier 1678 :

« Je prétends que vous me ferez un fort grand remerciëment de cet Air puisqu'il est de M. Charpentier, fameux par mille Ouvrages qui ont été le charme de toute la France et entr'autres, par l'air des Maures du *Malade Imaginaire* et par tous ceux de *Circé* et de *l'Inconnu.* Il a demeuré longtemps en Italie, où il voyait souvent le Carissimi, qui estoit le plus grand Maistre de Musique que nous ayons eu depuis longtemps. »

On voit, par sa collaboration avec Molière et le Théâtre-Français, la renommée de Charpentier dans les cercles italianisants pour le moins, avait été aussi rapide que flatteuse, puisque *le Malade Imaginaire* date de 1673, *Circé* et *L'Inconnu,* de 1675. A part *Médée,* néanmoins, quelques pages seulement de sa musique de théâtre ont eu le privilège d'une édition du vivant de notre compositeur : en 1676, Christophe Ballard édita un recueil sans nom d'auteur, contenant sept morceaux de *Circé* et deux morceaux du *Malade Imaginaire*

(*Sérénade italienne* et *Réponse de Signora*), avec basse continue. Dans un petit volume intitulé *Parodies bachiques sur les Airs et Symphonies des Opéras, recueillies et mises en ordre par Monsieur Ribon* (seconde édition, 1696), on trouvera des parodies de huit airs de Charpentier, dont six sont tirés de *Circé* et deux de *Médée* (l'air italien et le deuxième « air des démons » de l'acte III).

Le sort des manuscrits autographes des deux opéras de collège, *Celse* (1687), et *David et Jonathas* (1688), reste encore un mystère. Heureusement, le Conservatoire de Paris possède une copie de *David et Jonathas* faite par Philidor l'aîné en 1690. A part la fin du prélude au troisième acte qui manque, la partition, reliée aux armes de Louis XIV, est en parfait état.

Au XVIIIe siècle, Charpentier est complètement oublié par les éditeurs sauf dans les *Airs Sérieux et à boire* (1702) de Christophe Ballard, qui contient un air de Charpentier, « Veux-tu, compère Grégoire » ; dans les *Concerts Parodiques* (1721) du même éditeur, où l'on trouve un « air sérieux de Charpentier, *Oyseaux de ces boccages* » ; et dans *Airs de la Comédie-française*, Paris 1753, où Ribon publia deux airs pour voix solo tirés de *L'Inconnu*.

Le XIXe siècle n'a guère accueilli les œuvres de notre compositeur. La collection dite *Les Chefs-d'œuvre de l'Opéra français*, où avaient été publiées des transpositions pour piano et chant des principaux opéras et ballets de Cambert, Lulli, Campra, Collasse et plusieurs autres compositeurs contemporains de Charpentier, fut interrompue avant qu'elle pût publier *Médée* ou *David et Jonathas*.

Ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle qu'un véritable intérêt pour la musique de Charpentier commença à se manifester. En 1894 Camille Saint-Saëns publia une « restauration » de la musique du *Malade Imaginaire*, sans le prologue, ni le premier intermède, et en empruntant à *Médée* une chaconne. Saint-Saëns changea la deuxième section de l'ouverture, mais le « remaniement » le plus grave se trouve dans la scène de la « Cérémonie » où il avait changé complètement les rythmes et les mélodies originaux. De plus, Saint-Saëns avait orches-

tré la musique pour un orchestre du dix-neuvième siècle, y compris trombones.

La Couronne de Fleurs, petite pastorale, destinée à un concert chez Mademoiselle de Guise, et dans laquelle on célébrait les louanges de Louis XIV, fut transcrite par H. Büsser et publiée chez Durand en 1907.

Le premier intermède, *Polichinelle,* tiré du *Malade Imaginaire,* fut reconstitué et complété par Julien Tiersot et publié chez Heugel en 1925. Dans le volume III de ses *Echos du temps passé,* J.-B. Weckerlin publia une chanson à boire écrite par Charpentier pour la pièce de Molière, *Le Médecin malgrè lui.* Cet air est communément attribué à Lulli. En 1672, lors d'une nouvelle représentation de cette comédie, Charpentier fut requis par Molière de faire un nouvel air pour les couplets de Sgnanarelle pour remplacer celui écrit par Lulli en 1666. L'air de Marc-Antoine que la tradition (un peu altérée) a conservé au Théâtre-Français, se trouvait en 1858 noté dans un volume manuscrit de *Chansons historiques, satiriques et gaillardes.* L'air eut beaucoup de succès à l'époque et d'après Weckerlin « valait certes mieux que celui de Lully ».

Parmi les éditions modernes des œuvres religieuses de Charpentier, citons surtout : celle de la *Collection de Musique des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles,* contenant 4 motets : *Panis Angelicus, O Amor, O bonitas, O Vos amici mei,* à une voix et un *Ave Regina* à deux voix (16) ; et celle de la *Collection des Concerts spirituels,* troisième volume, qui contient trois oratorios latins de Marc-Antoine : *Dialogue entre Madeleine et Jésus, La Peste de Milan* et *le Reniement de saint Pierre* (17).

Mais jusqu'à nos jours, Marc-Antoine Charpentier est resté trop peu connu des historiens, compositeurs et amateurs de musique, faute d'occasion d'entendre ses œuvres. Cet oubli d'un grand compositeur n'est pas difficile à expliquer. Ce fut Brossard qui exprima avec justesse pourquoi les talents de Charpentier ont été si peu reconnus à son époque et depuis lors. Après avoir signalé les mérites insignes de la *Médée* de Marc-Antoine, l'historien ajoute que « par les caballes des envieux et des ignorants, il (son opéra *Médée*) n'a pas été si bien reçeu du Public qu'il le méritoit... Charpentier a fait outre cela, quantité d'autres ouvrages tant sacrez que pro-

fanes qui sont d'une excellence peu commune, et dont on trouvera le catalogue ci-dessous parmi les manuscrits ; car on a très peu de choses imprimé de lui. C'est de ce commerce qu'il eut avec l'Italie dans sa jeunesse que quelques François trop puristes ou pour mieux dire jaloux de la bonté de sa musique ont pris fort mal à propos l'occasion de lui reprocher son goût italien : car on peut dire sans le flatter qu'il en a pris le bon, ses ouvrages le témoignent assez (18) ».

A la fin du XVII[e] siècle, les goûts italiens et les goûts français en musique religieuse et profane s'affrontaient et avaient chacun leurs partisans. Lulli, tout-puissant dans le domaine de l'opéra, n'avait pas pu abattre le parti italianisant (dont Charpentier) qui se retrouvait aux concerts d'église, et chez des particuliers, tels que la Duchesse de Guise. De même, quand Charpentier fit entendre sur la scène du Collège Louis-le-Grand ses œuvres lyriques, pleines d'italianismes, ce fut, sans doute, grâce au prestige des Jésuites et de leur école subventionnée par Louis XIV lui-même, que Lulli et ses partisans n'osèrent pas gêner les opéras de collège. Bien au contraire, nous avons pu citer de nombreux et copieux comptes rendus, parisiens et étrangers, de ces représentations scolaires dont le type ne variait guère : éloges, parfois outranciers, des metteurs en scènes, des acteurs, danseurs, librettistes et compositeurs. Car si les professeurs de Collège ne faisaient pas fi de la publicité, les gazetiers de leur part prenaient soin de louer les spectacles auxquels le Roi et la Cour ne dédaignaient pas d'assister. Mais dès que Charpentier se dressa ouvertement contre Lulli en collaborant avec les auteurs du Théâtre-Français et plus tard, contre l'école lullyiste à l'Académie Royale de Musique avec son opéra *Médée,* un courant d'opposition au compositeur français s'éleva. Le porte-parole de ce mouvement anti-Charpentier fut Le Cerf de la Viéville, dans sa *Comparaison de la musique Italienne et de la Musique Françoise* (1704). Voici dans quels termes il s'exprime sur Charpentier :

« *Le Journal de Trévoux* du mois de nov. 1704 a parlé de Charpentier en des termes qu'il faut que je rapporte pour la gloire de la France : *Charpentier aussi sçavant que les Italiens, a possédé au suprême degré l'art de joindre aux paroles*

les tons les plus convenables (*nous parlons de la Musique Latine*). On en a vû des effets qui rendent vraisemblable *ce que l'on dit de la Musique ancienne.* Je vous avouë qu'aux deux dernières lignes de ce passage, j'avois tremblé pour Mrs les Journalistes. Mais la Parentèse me rassura et me fit voir qu'ils sont gens prudens, qui ne se commettent point. Ils disent *qu'on a vû des effets* des expressions puissantes de Charpentier. Il a été leur maître de Musique au Collège et à Saint-Loüis et on ne sçauroit refuser de les en croire... Je n'ai point entendu de Motets de Charpentier. J'en ai cherché sans en trouver et apparemment il n'y en a aucun d'imprimé de lui. Mais je ne comprends point par quel miracle Charpentier auroit été expressif, c'est-à-dire naturel, vif et juste, dans sa Musique Latine, lui qui étoit dur, sec et guindé à l'excès dans sa Musique Françoise : ce que le méchant Opéra de *Médée,* un recueil de chansons que je connois et *David et Jonathas,* petit Opéra, représenté au Collège de Clermont même et duquel j'ai vû depuis peu la partition, témoignent de reste. Pour la science, j'oposerai Charpentier aux Italiens, comme je leur oposerai Colasse, l'abbé Bernier, etc. Mais je croirois qu'on ferait une injustice à ces Italiens si méprisables pour l'expression, si on leur préféroit Charpentier sur cet article, et qu'on feroit un tort criant à Colasse, qui est quelquefois froid et gêné mais qui est excellent quand il fait bien et à l'abbé Bernier qui a des traits recommendables dans ses Motets imprimez et dont le *Te Deum,* non imprimé, approche de celui de Lulli, si on leur comparoit Charpentier en quoi que ce soit, hormis en science (19). »

Les amères critiques de ce Lullyste acharné contre la musique lyrique de Charpentier résumaient les prétentions des partisans de son groupe, qui, en refusant de voir chez Lulli ses défauts, était « jaloux de la bonté de la musique » de leur compatriote. Aussi longtemps donc que Lulli règnera sur la scène de l'Opéra (ses opéras seront repris jusqu'à la veille de la Révolution), Charpentier sera d'une part, méprisé par les Lullystes, et oublié par un public déconcerté par son style italien. Un redressement se produit de nos jours et on est en train de corriger les erreurs d'appréciation commises dans le passé. Les travaux de Michel Brenet, Henri

Quittard et Henri Prunières, les éditions récentes de Guy-Lambert, le livre de Claude Crussard, *Un Musicien oublié, Marc-Antoine Charpentier,* témoignent de l'effort de la musicologie française de rendre à Charpentier la place qui lui est due dans l'histoire de la musique.

NOTES

(1) François Chaperon a succédé au Chanoine Ouvrard le 4 octobre 1679. Il avait rempli auparavant les mêmes fonctions à Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, où on lui donne pour élève Delalande (Titon du Tillet, *Parnasse François,* p. 612). Le *Mercure Galant* l'appela le musicien « le plus sçavant de son temps » (juin 1738, p. 1733) et prétendit qu'il ait été le maître de Collasse, Lalouette et Marais. En 1692, Chaperon est cité par Du Pradel comme un « des habiles compositeurs » de Paris (*Livre commode*, I, p. 214). Ses œuvres ne nous sont pas connues, si ce n'est par les sarcasmes que Charpentier s'est plu à leur décrocher plus tard, en une petite cantate latine burlesque et ironique, intitulée *Epitaphium Carpentarii* (*Mélanges* t. XIII).

(2) Pour beaucoup de détails sur la vie de Charpentier à la Sainte-Chapelle, nous sommes redevables aux recherches de Michel Brenet, qui dans son livre fort documenté, *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, 1910, a réuni et coordonné chronologiquement tous les renseignements sur l'histoire musicale de cette église et de son personnel.

(3) On signale dans les archives, par exemple, le mariage de Marguerite de Brabant avec l'empereur Henri VII, le 15 juin 1292 ; la première célébration, le 25 août 1298, de la fête de Saint-Louis ; le sacre et couronnement d'Isabeau de Bavière, femme de Charles VI, le 23 août 1389, etc.

(4) Bibl. Nat. Fm 29982, in 4° s. l. n. d.

(5) Brenet, *op. cit.*, p. 355

(6) Une allusion dans les Archives de la Chapelle à l'occasion de la mort de Charpentier concernant ce chantre Royer fait penser que c'était lui qui remplaça Charpentier provisoirement jusqu'à l'élection de Nicolas Bernier : « Ce jour M^r^ le Trésorier a dit à la Compagnie que Mr François Royer l'un des clers ordinaires de Mrs de la Sainte Chapelle l'étoit venu prier de luy permettre de faire chanter les ténèbres au deffaut d'un maître de musique dont la place n'est pas encore remplie, ce que la Compagnie luy a accordé. » (*AN LL* 610, *samedy* 1er *mars* 1704.)

(7) *Mélanges*, t. XXVII.

(8) *Histoire de la Sainte-Chapelle royale du Palais,* Sauveur-Jérôme Morand, « Chanoine de ladite église », Paris, 1790, p. 234.

(9) « Je confesse qu'il n'arrive que trop fréquemment à Paris qu'on reçoive des maîtres de Musique séculiers. Charpentier et Bernier à la Sainte Chapelle, Campra et Lalouette à Notre-Dame, etc., mais ceux-là et quelques autres ont été des gens à qui on a fait grâce, en faveur d'une habileté distinguée. » Le Cerf de la Viéville, *Discours sur la musique d'église*, première partie, p. 118. Ce Nicolas Bernier dont il est question ici, fut le successeur de Charpentier à la Sainte-Chapelle. Né à Nantes le 23 juin 1664, il passait pour avoir séjourné en Italie comme Marc-Antoine et étudié sous Caldara. Devenu maître de musique à l'E-

glise Saint-Germain l'Auxerrois à Paris, il fit chanter en 1700 à la messe du Roi à Fontainebleau un *Te Deum* qui obtint un grand succès et qui fut chanté dans plusieurs églises de Paris en 1704, lors des réjouissances en l'honneur du Duc de Bourgogne. Le 5. avril 1704, il succéda à Charpentier à la Sainte-Chapelle sans pourtant, avoir dû subir un examen comme son prédécesseur. Après la démission de Delalande en 1723, Bernier devint l'un des 4 sous-maîtres du Roi, mais ne quitta la Sainte-Chapelle qu'en 1726.

(10) *Catalogue*, p. 182. Brossard s'est trompé de date cependant en mettant l'événement en 1696 au lieu de 1698.

(11) Le célibat fut requis même pour les musiciens laïcs qui comme Marc-Antoine firent partie du personnel de la Sainte-Chapelle. Ainsi le 11 mai 1686, on lit dans les *Archives* que « François Belé, clerc, est venu prier la Compagnie de lui accorder quelques gratifications... La Compagnie touchée de la misère de ce jeune garçon à qui elle a été obligée de donner congé parce qu'il s'est marié, a ordonné au receveur de luy payer le quartier entier de son gros qui escherra à la Saint-Jean et en outre onze livres, dont il luy sera tenu compte ».

(12) *Comparaison de la Musique Italienne...* 2e partie, p. 347.

(13) Bibl. Nat. Vml 1137, et Bibl. du Conservatoire de Paris, D 1928.

(14) *Journal de Trévoux*, août 1709, p. 1488.

(15) Dans un article par H. Omont, *La Bibliothèque du Roy sous Louis XV*, dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, t. XX, 1893, p. 228 *et seq.*, on peut suivre l'odyssée de ces partitions depuis Versailles jusqu'à la rue de Richelieu. *Le Catalogue du fonds de musique de la Bibliothèque Nationale*, publié par Jules Ecorcheville (1910-1914), fut le premier dépouillement des manuscrits de Charpentier dans ce dépôt. Pour un catalogue complet des manuscrits, classés par genres, et pour une liste des éditions anciennes et modernes de Charpentier, voir l'excellent article de Denise Launay sur ce compositeur dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. II, pp. 1107-1114.

(16) Publiée par Charles Pineau et Henry Expert chez Sénard (1913-1914), Paris.

(17) Editée à la Schola Cantorum, Paris, sans date, par Charles Bordes. Signalons surtout les excellentes « éditions pratiques » de nombreuses œuvres de Charpentier que Guy-Lambert est en train d'éditer et faire publier depuis 1948 (*La Lyre d'Or* et *Editions de la Musique Sacrée*).

(18) *Catalogue*, p. 183.

(19) *Comparaison... Discours sur la musique d'église*, p. 136 *et seq.*

CHAPITRE IX

LA MUSIQUE AU COLLEGE LOUIS-LE-GRAND APRES DAVID ET JONATHAS (1689-1761)

Malgré l'opposition de l'Université de Paris, des Jansénistes et d'autres ennemis de leur théâtre Louis-le-Grand, les Jésuites persévèrent dans leur but de rendre la scène édifiante et d'en faire aussi un moyen de formation culturelle pour leurs élèves. Nous allons ici suivre jusqu'au bout cette activité scolaire qui, comme nous l'avons vu, eut son apogée dans les opéras de Marc-Antoine Charpentier, et prendra fin en 1761, lors de la suppression de la Compagnie de Jésus et de la fermeture du Collège Louis-le-Grand.

Si, après la première de *David et Jonathas* (1688), aucun nouvel opéra de Charpentier ne figure dans les programmes du Collège qui nous restent, on y découvre une reprise de cette œuvre, et les noms d'autres éminents compositeurs qui ont écrit des ballets, intermèdes et opéras pour le Collège jusqu'à la fermeture du Collège. Nous nous proposons donc, de donner dans ce chapitre dans l'ordre chronologique, une courte mention de quelques-unes des plus importantes œuvres musicales représentées après 1688 à Louis-le-Grand dont les noms des compositeurs nous sont parvenus par les pro-

grammes encore existants (1). Notre inventaire sera forcément court car, suivant l'habitude de l'époque, la plupart de ces compositeurs sont restés dans l'anonymat. Quant à leur musique, tout est perdu, sauf *David et Jonathas* et le recueil intitulé *Ballet des Jésuites* (2).

Dans cette dernière collection, nous trouvons un ballet de collège, *Sigalion ou le secret,* écrit par Pascal Collasse, compositeur à l'Académie Royale de Musique, élève et collaborateur de Lulli. Ce ballet servait d'intermèdes à une tragédie latine *Polymestor* du Père Jouvancy, représentée au Collège Louis-le-Grand le 17 août 1689. Son librettiste anonyme expliquait ainsi le rapport entre les deux œuvres :

« La principale intrigue de la Tragédie de *Polymestor* roule sur un secret qui empesche ce Roy de distinguer son fils d'avec son ennemy. C'est ce qui a donné lieu à ce *Ballet du Secret.* »

La musique de ce bref ballet, d'une vingtaine de pages, comprend : une ouverture « à la française », et cinq actes de danses. Dans le manuscrit de Philidor, le dessus et la basse seuls sont donnés. Si un transcripteur moderne avait l'intention de restituer une de ces danses, il serait obligé d'imiter le secrétaire de Lulli en réalisant les parties intermédiaires. Quant à l'orchestre, il se composait, d'après les mentions sur la partition, de tailles et quintes, hautbois, bassons et trompettes (3).

Dans cette composition, Collasse se montre très soucieux de la couleur instrumentale. A plusieurs reprises il indique des contrastes entre les divers instruments, par exemple, au deuxième acte, dans la « Marche pour la Suitte de la Renommée », où les violons reprennent deux fois le thème énoncé par les trompettes. De même dans le quatrième acte, Collasse écrit une gigue en forme d'imitation où les cordes répètent deux fois l'air des hautbois.

L'œuvre se termine par une longue chaconne de cent trente-sept mesures, traitée librement et dans laquelle les bois et les cordes dialoguent ensemble, avec une certaine verve qui témoigne, me semble-t-il, de l'influence heureuse de l'apprentissage du compositeur auprès de Lulli.

Le 2 août 1690 on a représenté au Collège un « ballet mêlé de récits », *Orphée,* dont le compositeur anonyme pourrait

être Charpentier, car les manuscrits de ce dernier contiennent une *Descente d'Orphée aux enfers* (*Mélanges,* t. VI), cantate écrite pour trois chanteurs représentant Orphée, Tantale et Ixion, et un orchestre de flûtes et cordes, avec une partie spéciale pour le « violon d'Orphée », et deux actes d'un opéra français portant le titre *La Descente d'Orphée aux Enfers,* dont les personnages sont Orphée, Euridice, Daphné, Aréthuse, Pluton, Proserpine, Ixion, Tantale, etc. (*tome XIII*).

Un livret du 16 février 1692 décrit des *Intermèdes en musique,* « qui seront chantez à la tragédie de *Sophronie* et composez de l'union de la Victoire et de la Paix, prologue, les Enchantements d'Ismène, les Bergers du Jourdain, la Constance des Chrétiens et le Triomphe de la religion (4) ». A propos de l'élément musical, le librettiste nous dit :

« On a tiré de chaque partie de la Tragédie Latine les sentiments qu'on a jugé les plus propres à estre mis en Musique. Le sujet est pris du second Livre de la Jérusalem de Tasse. Quoy que les Intermèdes François ayent du rapport à chaque Acte Latin, ils n'ont point de liaison entr'eux. On a cru donner par ce moyen plus de liberté et plus d'agrément à la Musique. »

Une annotation manuscrite sur la dernière page du livret explique que « La Musique est de la Composition de M. Lalloüette, Maître de Musique de St Germain l'Auxerrois de Paris et Elève de deffunt M. Lully. »

Comme délassement entre les actes de *Posthumius dictator,* austère tragédie latine du Père Le Jay, les élèves du Collège, assistés par de nombreux artistes de l'Opéra, dansèrent en 1697 le *Ballet de la Jeunesse,* dédié à Monseigneur le duc de Bourgogne, et dont les airs et les danses étaient de la composition de Beauchamps (5).

Voici une notice au sujet de ce ballet que l'on trouve dans une gazette étrangère contemporaine :

« Les Jésuites firent représenter avant-hier par leurs écoliers une Tragédie... ensuite de laquelle on dansa un ballet intitulé *Ballet de la Jeunesse,* dont les entrées, de la composition du Sieur de Beauchamps, furent fort divertissantes et bien exécutées. Leurs Altesses Royales y assistèrent (6). »

C'est en 1698 qu'André Campra figure pour la première fois sur un programme du Collège Louis-le-Grand avec des

« Récits en musique pour servir d'intermèdes à *Philochryse ou l'Avare* » du Père Le Jay (7).

En 1700, à deux reprises, deux mois de suite, nous trouvons ce même compositeur cité comme collaborateur musical des fêtes du Collège. Pour le 26 mars, Campra composa des « Récits en musique pour servir d'intermèdes à *Abdolimène* », récits qui, si l'on peut juger d'après le livret, étaient en réalité des scènes d'un petit opéra-comique. Le 19 mai de la même année, les collégiens, accompagnés comme d'habitude par des danseurs de l'Opéra, donnèrent un ballet, *Le Destin du nouveau siècle,* mêlé de récits, et mis en musique aussi par Campra.

D'après Sommervogel (vol. II, col 139), le *Celse* représenté à Louis-le-Grand, le 5 juin 1703 aurait été une reprise de l'opéra de Marc-Antoine Charpentier composé en 1687. Il n'en est rien cependant, car d'après le programme de 1703 (Bibl. Nat. Réserve Yf 2116), *Celse, tragédie chrestienne,* fut donnée par les « petits pensionnaires » et sur un autre texte que celui du Père Bretonneau, et comprenait des intermèdes intitulés *Diogène ou les mœurs du siècle.*

Le nombre des spectacles scolaires augmentait au cours du XVIII[e] siècle proportionnellement à l'intérêt croissant pour le théâtre lyrique profane, et malgré les restrictions ecclésiastiques et les critiques des nombreux ennemis de la Compagnie en France. Ainsi, au mois de janvier 1704, il y eut deux séances de théâtre et de musique à Louis-le-Grand. Le 9 janvier, on chanta *Thysis,* « pastorale allégorique en musique sur la guerre présente », qui comportait un prologue et trois intermèdes composés par La Chapelle (8). Le 30 du même mois, les élèves donnèrent une pièce *Hannibal jurans ad aras,* avec des intermèdes en musique du même compositeur. Le mois suivant, le 27 février, au lieu de la tragédie latine traditionnelle, le Père Le Jay fit représenter sa traduction française d'une de ses pièces latines déjà donnée (1699), *Joseph vendu par ses frères.* Elle fut précédée, nous dit le programme, d'un « prologue chanté dont le sujet est allégorique à la pièce française ». On y intercala aussi des intermèdes de Campra, qui comprenaient des récitatifs, des chœurs et des symphonies. Si nous ajoutons, pour cette même année 1704, une pièce *Philippe le Bon* (le 8 juin) et pour le 8 août une

tragédie *Moïse*, accompagnée d'un ballet, *La Naissance de Monseigneur le duc de Bretagne*, par un compositeur anonyme, on a un indice frappant de l'intense vie théâtrale et musicale à Louis-le-Grand vers cette époque.

En 1706, nous arrivons à une manifestation qui a un intérêt tout spécial : le 10 février de cette année la tragédie en musique *David et Jonathas* de Marc-Antoine Charpentier, créée au Collège en 1688, fut reprise sur cette même scène. Dans le livret de 34 pages publié à cette occasion, on trouve le texte intégral de la pièce originale, auquel on avait ajouté, sur la dernière page, ces mots : « La Musique est de F. M. (*sic*) Charpentier (9). »

L'appétit pour les opéras semblerait avoir été stimulé à nouveau au Collège par la reprise de *David et Jonathas*, car l'année suivante, 1707, le livret du 2 mars reproduit le texte de *Narcisse, tragédie en musique*, avec prologue et trois actes, et composée par un musicien que nous avons déjà mentionné, La Chapelle. D'après ce petit livret de 24 pages, écrit par le Père J.-B. Du Halde, *Narcisse* fut chanté par quatre solistes professionnels : MM. Jourdain, Le Bel, Moran et Baudeau, assistés par les collégiens qui chantaient les chœurs composés pour « Diane et les Nymphes », « une troupe de Bergers » et une autre « troupe de Héros Changez en Fleurs (10) ». Sauf pour une passacaille indiquée dans la dernière scène du troisième acte, nous n'avons aucun indice sur l'exécution musicale de cette œuvre.

Il n'est pas sans intérêt, peut-être, de citer ici « l'argument » de ce petit opéra de collège. La mollesse du thème et la mièvrerie du style rappellent bien certains livrets du théâtre professionnel de la même époque et devaient inévitablement offusquer les adversaires du théâtre scolaire et amener de vives critiques.

« Le sujet est tiré du troisième livre des Métamorphoses d'Ovide :

Narcisse élevé par Tirésie à la vertu, apprend de ce Prophète aveugle qu'il vivra heureux pourvu qu'il s'ignore luy-même : *Si se non noverit, inquit.* Le jeune Narcisse suit les leçons de son maître. Il évite les plaisirs, il va chercher dans la solitude un azyle à son innocence, il s'y considère dans une fontaine ; enfin il reconnaît par ses propres sentiments

que l'amour que l'on a pour soy-même est un écueil qu'on ne peut éviter même dans la solitude. Convaincu qu'on ne trouve point de parfait dégagement pendant la vie, il pêche de douleur (*sic*) sur le bord de la fontaine et il y est changé en fleur. »

Après la première de cette tragédie en musique, on représenta pendant plusieurs années une série de ballets, mêlés de récits et de chants, et un certain nombre de pastorales et cantates composées notamment par La Chapelle, Cochereau « ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy et de l'Académie Royale de Musique », Le Maire et Abeille (11). Le 11 janvier 1719, on reprit *Hannibal jurans ad aras* de 1704, cette fois avec les trois intermèdes « en vers libres » de Campra. Par le mélange de la danse, du chant et des récits, grâce aussi à la grande diversité des tableaux, aux noms éminents des collaborateurs professionnels et à l'éclat de la mise en scène dont le théâtre de Louis-le-Grand disposait, on a peine à croire, en parcourant le livret, que ces intermèdes aient été créés sur une scène de collège.

Signalons aussi une autre partition de Campra, celle-ci pour les entr'actes de la tragédie d'*Agapitus* (1722). Ces intermèdes seront repris plusieurs fois dans les collèges de province, notamment à Arras en 1730, et seront intercalés entre les actes d'autres tragédies dont le sujet était un martyr (12).

En 1734, nous découvrons un autre opéra de collège qui eut sa première sur la scène du Collège Louis-le-Grand, à savoir, *Isaac, tragédie française en musique,* dont les paroles sont du Père Brumoy et la musique de La Chapelle (13). Cet opéra en trois actes et un prologue, servit, selon l'habitude, d'intermèdes à la tragédie latine, *Tigrane.* « La seconde pièce, dit le librettiste, dont le sujet est tiré du vingt-deuxième Livre de la Genèse, fait avec la première un contraste bien capable d'instruire les jeunes gens et de leur apprendre combien ils doivent honorer ceux qui leur ont donné le jour. L'une nous représente un Fils révolté contre son Père, mais dont la punition suit de près la révolte. L'autre nous fait voir un Fils soumis et dont la soumission est récompensée des plus magnifiques promesses. »

Dans la distribution, on remarque les « Acteurs du prologue, l'Ange exterminateur, suite de l'Ange exterminateur,

troupe du peuple fidèle ». Les chanteurs de la tragédie elle-même comprenaient : Abraham, Isaac, Ismaël, un « sacrificateur d'Astarté », une trompe de « Prestres d'Astarté », une troupe de bergers et une troupe de chasseurs. Tout au long du livret les indications musicales sont nombreuses. Pour la musique instrumentale signalons : « une symphonie très vive » dans la première scène du prologue et « une symphonie pour la descente de l'Ange » dans la deuxième scène. Dans acte I, scène I, « une symphonie grave » se fait entendre. « Une marche de Bergers » (acte II, scène 4) ; « une symphonie champêtre » (acte II, scène 4) rehaussent le deuxième acte. Dans le troisième acte, « Abraham seul, paroît endormi... Une Symphonie douce exprime son sommeil et un mouvement vif le réveille ». L'acte se termine par une « Marche des sacrificateurs d'Astarté » et une « Passacaille » à laquelle tous les personnages prennent part.

A maintes reprises, des airs pour voix solo, duos, trios et chœurs sont également indiqués, dont quelques-uns, notamment le trio d'Abraham, Isaac et Ismaël (III, 2), sont fort dramatiques et se prêteraient facilement à une musique animée.

Signalons ensuite dans notre liste (forcément incomplète) des représentations exceptionnelles à Louis-le-Grand, le *Ballet de Mars* (1735), composé par André Chéron (14), que le *Mercure* d'août 1735 décrit comme « singulier par la beauté du coup d'œil et par le grand nombre d'acteurs et de spectateurs. C'est peut-être le seul qui puisse maintenant donner quelque idée de la magnificence des ballets que l'on donnait pendant la jeunesse du feu Roy. La nombreuse et brillante assemblée, qui a décoré celui-ci de sa présence, en a loué également le dessin et l'exécution... Ce ballet se composait de quatre entrées : 1) Les causes et les préparatifs qui précèdent la guerre ; 2) Les expéditions ou les dangers qui l'accompagnent ; 3) Les malheurs ou les heureux succès qui en sont les suites : 4) La Paix qui la termine ».

Le cours des ballets et intermèdes en musique représentés par les jeunes acteurs, formés et assistés par des musiciens et compositeurs professionnels, continue avec beaucoup d'éclat pendant le XVIIIe siècle jusqu'à la fermeture du Collège en 1762. Tantôt la musique de ces brillants spectacles sera fournie par un compositeur anonyme, tantôt par des composi-

teurs dont on semble avoir perdu aujourd'hui la trace, comme Février (1724), Royer (1726), Denys (1738), Farier (1739) et Duché (1758).

Parfois des musiciens de renom fournissaient vers cette époque les partitions musicales pour ces spectacles scolaires. Ainsi, Louis-Nicolas Clérembault (1676-1749), un des maîtres de la cantate française et excellent compositeur de sonates en style italien, écrivit pour la séance du 15 mai 1748 la musique d'un « divertissement en vers libres », *Le Retour du printemps ou l'ouverture de la campagne*. Ce fut Charles-Henri Blainville (1711-1769), compositeur de symphonies et de cantates et célèbre théoricien, qui composa la partition de *Midas, comédie héroïque en musique*, chantée au Collège le 6 juin 1753.

Dans ce chapitre nous avons voulu montrer le déploiement extraordinaire de la musique lyrique sur la scène de Louis-le-Grand à la suite des créations de Marc-Antoine Charpentier dans ce genre. L'opéra scolaire eut son définitif et peut-être son meilleur essor grâce aux partitions de Charpentier. A partir de 1689 pourtant, d'autres ballets, intermèdes et cantates, sans oublier la reprise de *David et Jonathas* et les premières de deux autres tragédies en musique, rehaussèrent les programmes du Collège jusqu'en 1762. Cette activité fut interrompue en pleine croissance, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, par l'expulsion de la Compagnie de Jésus. A Paris, dans les provinces françaises et partout en Europe, le théâtre lyrique scolaire, qui avait été un important épisode dans l'évolution de l'opéra, cessera donc quasi complètement dès 1762.

NOTES

(1) Pour une liste complète de toutes les séances théâtrales au Collège, le lecteur est prié de consulter le supplément 1.

(2) Dans *la Collection Philidor* à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

(3) Dans *David et Jonathas*, on trouve en plus des flûtes.

(4) Bibl. Nat. Rés. Yf 451. Cette plaquette contient 42 pages.

(5) Bibl. Nat. Rés. Yf 2578. Sur Beauchamps, voir page 47.

(6) *Gazette d'Amsterdam*, le 15 août 1697.

(7) Bibl. Nat. Yf 2794 ter. A partir de cette même année, Campra est désigné sur les programmes du Collège comme « Monsieur Campra, Maistre de Musique de l'Eglise Cathédrale de Nostre-Dame Paris », jusqu'en 1700, l'année de sa démission de ce poste. En 1721, le chroniqueur du *Mercure de France*, qui n'a pas l'habitude de se tromper dans l'attribution des titres, cite Campra comme « maître de musique du Collège Louis-le-Grand » (*Mer.* août 1721, p. 87). Campra continuera jusqu'en 1730 à fournir des partitions au Collège.

Campra passa en 1694 directement de la maîtrise de S. Etienne de Toulouse à celle de Notre-Dame de Paris. C'est donc à tort que certains biographes ont soutenu que Campra, avant d'entrer à Notre-Dame, occupait à la Maison Professe le poste laissé libre par Charpentier en 1698.

(8) Bibl. Nat. Yf 2850. Ce compositeur dont le nom est cité à plusieurs reprises dans les programmes du Collège, notamment pour son opéra de collège *Narcisse* (1707), s'est fait connaître à Paris par un ouvrage théorique *Principes de la Musique, distribués d'une manière facile et sûre pour arriver à une connaissance parfaite de cet art, La Chapelle* (*Jacques Alexandre*), daté 1736-1752, Bibl. de l'Arsenal, M 497.

(9) Bibl. Mazarine 3668 (246).

(10) Bibl. Nat. Yth 19752.

(11) Voir au Supplément 1 sous les dates 1701, 1709, 1710, 1711 et 1718 respectivement.

(12) Voir L. Hautecloche, *Les Représentations dans l'Artois*, Abbeville, 1888, p. 75 *et seq.*

(13) Bibl. Mazarine 41766.

(14) André Chéron, né à Paris le 6 février 1695 et filleul d'André Campra, fut reçu enfant de chœur à la Sainte-Chapelle par Marc-Antoine Charpentier, le 6 mai 1702. Il devint élève de Bernier, le successeur de Charpentier, et fut claveciniste, « batteur de mesure », maître de chant à l'Opéra, et organiste du Concert Spirituel. (*Mercure de France* oct. 1748, p. 187.) Outre son « ballet militaire » pour le Collège Louis-le-Grand, Chéron fit chanter plusieurs motets à la Chapelle du Roi et publia deux recueils de sonates à trois, Paris 1727-1729. Il mourut en oct. 1766. C'est à André Chéron que J.-M. Leclair doit « la plus grande partie de ses connaissances théoriques, » (M. Pincherle, *Jean-Marie Leclair l'aîné*, 1952, p. 26).

CHAPITRE X

LA MUSIQUE DANS LES AUTRES COLLEGES DE FRANCE ET DE BELGIQUE

L'intense activité théâtrale et musicale du Collège Louis-le-Grand fut imitée par la plupart des collèges des Jésuites du royaume de France et, d'ailleurs, par d'autres collèges de Paris et de province. De même que les pièces entremêlées de ballet et de chant que Lulli avait créées avec Molière pour la cour de Versailles trouvaient des échos sur la scène du Collège Louis-le-Grand, dans les autres théâtres scolaires de Paris et de province aussi, on accueillit avec enthousiasme toutes ces innovations musicales dès qu'elles furent adoptées par les Jésuites de la capitale.

Pour les écoles de Paris, cette imitation fut presque forcée. La Sorbonne et les divers collèges du Quartier Latin se voyaient menacés à cause de l'immense succès des Jésuites de la rue Saint-Jacques. Afin de garder auprès d'eux leurs élèves que l'habileté pédagogique des professeurs du Collège de Clermont et le prestige de leurs spectacles théâtraux captivaient, les régents des divers collèges rivaux durent imiter de plus en plus les méthodes des Jésuites, surtout pour ce qui était du théâtre. Il n'est donc pas surprenant d'apprendre

que, malgré les prescriptions sévères à l'encontre du théâtre dans les statuts de tous les établissements scolaires de la capitale et malgré la polémique théâtrale qui sévissait aux dix-septième et dix-huitième siècles, la scène de Louis-le-Grand avait quantité d'imitateurs, tant pour les intermèdes en musique et le ballet que pour les tragédies latines et les comédies françaises.

Il est en effet extrêmement difficile de déterminer d'après les programmes et les quelques vagues allusions dans les gazettes et les journaux de l'époque, les dates de ces représentations académiques, l'importance donnée à la musique ainsi que les noms des librettistes et des compositeurs (1). Nous savons cependant, que dès 1632 déjà, au Collège des Bénédictins, on dansait un *Ballet des Bergers*, comme intermède à une tragédie *Humbertus* (2). Un programme daté de 1649 nous révèle le texte des « Récits qui seront chantez au Collège de Nanterre à la Tragédie d'*Hircain* par les Pages du Roy de la composition du Sieur Gobert, Maistre de Musique de la Chapelle de sa Majesté (3) ». Bientôt l'usage de « ballets d'attache », de pastorales et d'intermèdes, s'établissait également sur la scène des collèges principaux de Paris tels que d'Harcourt, Plessis, Nanterre, Mazarin. Cependant, bien qu'on trouve dans les programmes de ces collèges d'abondantes allusions aux intermèdes rattachés étroitement au sujet de la pièce parlée, nous n'avons découvert aucune indication quant à l'exécution de tragédies en musique comme par exemple, *Celse* (1687) et *David et Jonathas* (1688) de Charpentier au Collège Louis-le-Grand.

Ce fut au Collège d'Harcourt surtout, qu'à l'imitation des spectacles du Collège Louis-le-Grand, les ballets et les intermèdes se succédaient fréquemment et avec une splendeur qui soutenait avantageusement la comparaison avec celle du collège rival. Les régents d'Harcourt ne se contentaient pas d'imiter les programmes d'intermèdes et de ballets des Jésuites. Ils allaient jusqu'à emprunter comme collaborateur musical leur compositeur attitré, Marc-Antoine Charpentier.

Ainsi, à une représentation de *Polyeucte* de Pierre Corneille en 1680 à d'Harcourt, on dansait en intermèdes, un ballet intitulé *Combat de l'amour divin et de l'amour profane,*

dont la partition, écrite par Charpentier, existe encore (*Mélanges, t. XVII*).

Cet ouvrage est une suite symphonique de 16 pages manuscrites qui débute par une ouverture « à la française » sur un mouvement lent (*do-sol*), vif (*sol-do*). D'après les annotations qui figurent sur la partition, les danses servaient de courts intermèdes entre des scènes parlées. La première entrée est celle des « amours profanes, jeux et plaisirs », suivie de « pantomimes pour les mesmes » avec cette annotation : « Inquiétude ». A la sixième mesure nous trouvons après le deuxième temps cette mention : « On parle » ; quand l'orchestre reprend, la remarque « Attention aux applaudissements ». A la fin de cette pièce, Charpentier écrit : « On Parle... suivez guayment. »

Suivent alors plusieurs autres danses dont « Marques de zèle », « les grâces et les vertus », « le désespoir », « les crocheteurs » et les « sentiments généreux et lasches », etc. Pour cette dernière danse, le compositeur suit de très près les intentions de la pantomime en précisant dans la musique le sens chorégraphique. La danse suivante, des « Amours forgerons », a cette particularité que dans la première partie elle est notée à 2 temps, et dans la seconde, à 3. La construction tonale est classique ; elle va du ton de la tonique (*Si* bémol) à celui de la dominante (*Fa*), puis, en touchant quelques tonalités nouvelles, revient à *Si* bémol. Nous trouvons ensuite une « Marche de Triomphe » pour « violons, trompettes et timballes ». En marge, le compositeur a écrit : « Marche de Triomphe, rondeau deux fois au commencement, une fois au milieu et deux fois à la fin. » Les deux couplets sont exécutés par les « Violons seuls ». Schématisé, ce rondeau se présente donc ainsi : AA,B,A,C, AA. Trois autres danses dont « la joye seulle » et les « Combattants », achèvent cette « Ouverture du prologue de Polieute ». Comme dans les danses de *David et Jonathas*, Charpentier adopte ici le style du jour. La partition sent la formule et n'ajoute rien, nous semble-t-il, au prestige de son auteur.

En 1697, on joua à ce même collège une pièce biblique *Sédécias*, pour laquelle un jeune compositeur Bousset avait mis les chœurs en musique. Ce Bousset, dont le véritable nom, selon Fétis, serait Drouart, fut né à Dijon en 1662, et mourut

en 1725. Après avoir étudié la musique sous Jacques Farjonel, chanoine de la Sainte-Chapelle de Dijon, il devint maître de musique au Louvre, et en 1721, fut compositeur de musique de l'Académie française des belles lettres et des sciences.

Dans les *Ballets des Jésuites* de la Collection Philidor, conservés au Conservatoire de Paris, on trouve une partition d'une vingtaine de pages intitulée *Ballet du Triomphe des Richesses pour le Collège d'Harcourt* et composée en 1681 par un obscur compositeur, Desmatins. La musique, écrite à quatre parties, comprend une ouverture « à la française », un prologue et une série de danses dans le style de Lulli. On remarque surtout un rondeau (page 116), une bourrée (p. 118) et une canarie (p. 129).

Dans ce même recueil de ballets se trouve la transcription d'un autre ballet pour le Collège d'Harcourt. Celui-ci est aussi de Desmatins et fut dansé le 2 août 1689, comme intermèdes d'une tragédie *Didon*. La partition débute naturellement par une ouverture « à la française » écrite à trois parties, et continue avec une suite de danses (pp. 94-110). Ces danses cependant sont toutes écrites à deux parties et, comme dans le ballet du *Triomphe des Richesses*, aucune indication n'est donnée au sujet de l'instrumentation. Signalons dans le cinquième acte le « grand ballet », comprenant un rondeau et une chaconne de 75 mesures.

En 1686, au Collège de Beauvais à Paris, les élèves représentèrent *l'Hérésie exterminée*, pastorale d'un compositeur anonyme, laquelle, d'après le livret, dut comprendre, outre les récits, de nombreux airs et des danses (4).

Si ces représentations dans les collèges rivaux étaient moins sensationnelles que celles du Collège Louis-le-Grand, elles ne se donnaient pas pourtant, sans un certain éclat. Les gazettes de Paris mentionnaient parfois ces spectacles en même temps que ceux des Jésuites et il n'était pas jusqu'aux gazettes étrangères qui ne s'en fissent l'écho. Le *Nouveau Journal Universel* d'Amsterdam, par exemple, nous informe (le 25 août 1689) : « On a représenté l'autre semaine au Collège des Quatre-Nations la tragédie de *Jonathas* où parurent la piété et l'érudition de l'auteur ainsi que son zèle pour la gloire du Roy. »

Toutefois ce n'était pas seulement dans les grands collèges que se donnaient les pièces en musique. Les petites institutions, même celles de jeunes filles faisaient de même. L'histoire de la fondation en 1686 de la Maison Royale de Saint-Cyr et la renommée de ses représentations d'*Esther* (1689) et d'*Athalie* (1691), sont trop connues pour qu'il nous soit nécessaire d'en retracer l'histoire. Notons pourtant l'importance exceptionnelle de la partition musicale de Moreau dans ces pièces, jouées et chantées par les pensionnaires de l'école, aidées, tout comme les collégiens de Louis-le-Grand, par des professionnels (5). C'est ainsi que dans le *Journal de la Cour de Louis XIV*, par Dangeau (premier mai 1700), nous lisons que « *les musiciens du Roy chantèrent, chez Madame de Maintenon, la musique de la tragédie d'Esther* ». Voilà, sans doute, pourquoi l'édition ancienne de la partition de Moreau porte des voix d'hommes, même des soli (6).

Effectivement, le chant fut mêlé aux vers d'*Esther* en un genre voisin de l'opéra-comique. « *Racine, par l'ordre de Madame de Maintenon,* nous explique Dangeau (18 août 1688), *fait un opéra, dont le sujet est Esther et Assuérus ; il sera chanté et récité par les petites filles de St-Cyr. Tout ne sera pas en musique. C'est un nommé Moreau qui fera les airs.* » « *Je m'en aperçus,* écrivit Racine lui-même concernant sa pièce, *qu'en travaillant sur le plan qu'on m'avait donné, j'exécutais en quelque sorte un dessin qui m'avait souvent passé dans l'esprit, qui était de lier comme les anciennes tragédies grecques, le chœur et le chant avec l'action, et d'employer à chanter les louanges du vrai Dieu, cette partie du chœur que les païens employaient à chanter les louanges de leurs fausses divinités* (7). »

Racine semblerait, d'après ce passage, ignorer la tradition séculaire en France du chant mêlé à l'action dramatique, surtout sur la scène du Collège Louis-le-Grand. En tout cas, ici nous sommes en face d'un rapport parfait entre des vers sublimes d'un très grand poète et d'une partition simple mais digne, union qui produisit « une convenance des chants aux paroles, comme dit Madame de Sévigné après la première d'*Esther,* qui sont d'une beauté qu'on ne contient pas ses larmes ». D'ailleurs Racine lui-même dut reconnaître l'impor-

tance de la partition de son collaborateur dans le succès des représentations à Saint-Cyr. « Ces airs touchants, écrivit le poète dans la préface d'*Esther*, ont fait l'un des plus grands agréments de la pièce. » Car Moreau fut un des rares musiciens de son époque qui, par la modestie de son poste de simple musicien attaché à la Maison de Saint-Cyr, se tenait éloigné de la cour et du style pompeux de Lulli. Il restait dans ses compositions naturel et simple. « Point n'est besoin, dit à ce propos Charles Bordes, de recourir à la réputation des musiciens ordinaires de la Chambre du Roi pour un divertissement qui ne devait pas sortir du cadre de la maison, et c'est probablement à cela même que nous devons d'avoir sans aucune recherche de style, d'emphase si courante à cette époque, des chœurs d'*Esther*, écrits en toute sincérité par un musicien de cœur dont l'unique besogne était d'apprendre le solfège à des jeunes filles et d'accompagner leurs chants à la chapelle, comme l'était à notre époque César Franck alors qu'il écrivit *Ruth*, sans se préoccuper aucunement de la musique en vogue à son époque... C'est pourquoi les chœurs d'*Esther* demeureront, parce qu'ils sont simples et débordants de cet esprit d'amour, qui sont les traits essentiels de la lyrique chrétienne (8). »

Le succès de ce théâtre de jeunes filles ne se démentit point après les premières d'*Esther* et d'*Athalie*. La réussite de ses chœurs d'*Esther* fut telle que Moreau eut l'idée de transformer sa partition en une sorte d'oratorio intitulé *Concert spirituel ou le Peuple juif délivré par Esther*, sur un poème de M. de Bauzy : œuvre qui fut exécutée en avril 1697, mais dont la partition n'est pas parvenue jusqu'à nous. Outre *Esther* et *Athalie*, Moreau composa pour la scène de Saint-Cyr : *Jephté* (1692), *Judith* (1695) sur les paroles de l'abbé Boyer ; *Jonathas* (1700) et *Débora* (1706) sur les vers de Duché. On reprit *Esther* et *Athalie* plusieurs fois jusqu'en 1756, quand Louis-Nicolas Clérambault « arrangea » la partition d'*Esther* pour une représentation à laquelle le Dauphin et la Dauphine assistèrent (9).

Le prestige du théâtre de Saint-Cyr ne fut pas sans exercer une influence certaine sur les autres scènes scolaires de la capitale. En 1697, on joua au Collège d'Harcourt une tragédie

Sédécias (10) d'un auteur anonyme, en 3 actes avec chœurs, à l'instar d'*Esther* et d'*Athalie*, et dont la musique fut composée par Jean-Baptiste de Bousset (1662-1725), maître de musique de l'Académie française et de la chapelle du Louvre, et compositeur de nombreux airs « sérieux et à boire ». Les chœurs, reproduits *in extenso* dans le programme, sont, d'après Bouquet, l'historien de ce collège, « loin de valoir ceux d'*Esther* et d'*Athalie*. Leur mérite serait de nous rappeler un souvenir de l'ancien d'Harcourt, auquel nous pourrions ajouter la supposition que la tragédie de *Sédécias* serait due à la plume de quelque jeune régent comme cela se passait au Collège de Clermont et ailleurs (11) ».

Signalons également à ce même Collège d'Harcourt, *Absolon, tragédie en vers français avec des intermèdes en musique* (1700) (12). La musique, d'après le livret, était due à « Monsieur l'abbé de Castel, Bénéficier de la Cathédrale de Rouen ». L'année suivante, pour la séance du 8 août, les collégiens représentèrent *Saül ou l'ombre de Samuel* (13), avec des « intermèdes mis en musique par Monsieur le Chevalier Vouvard de V..., et un prologue en l'honneur de Louis XIV. Par la suite, à la distribution des prix du 13 août 1704, on chanta dans ce collège rival de Louis-le-Grand, « des vers mis en musique par Monsieur de l'Aloüette, Maître de Musique de l'Eglise Métropolitaine de Paris (14) ». Ces intermèdes furent intercalés entre les actes d'une tragédie française, *Joseph reconnu par ses frères*, et imitaient la tradition établie au Collège de Clermont et perfectionnée à Saint-Cyr.

Durant le dix-huitième siècle donc, jusqu'à la fermeture du Collège Louis-le-Grand (1762), la plupart des autres collèges de Paris suivront le chemin tracé par les théâtres des Jésuites et de Saint-Cyr, sans toutefois le lustre littéraire de celui-ci ni le faste des ballets de celui-là. Nulle part, ailleurs qu'à Louis-le-Grand, nous ne trouvons de véritables tragédies en musique pareilles à celles qui furent chantées sur la scène de Louis-le-Grand. Lorsque les Jésuites de Paris durent quitter la capitale en 1762, la tradition des pièces mêlées d'intermèdes de chant et de danse, développée chex eux et imitée avec plus ou moins de succès sur les autres scènes scolaires de la ville, s'éteignit peu à peu. Les interdictions du Parlement et de l'Université mirent une fin à ces importantes manifesta-

tions de culture musicale qui suivirent de si près le développement des intermèdes en musique et du ballet à la cour de Versailles.

Si, comme l'on vient de le voir, les autres collèges de Paris ont imité attentivement le Collège de Clermont en rattachant des scènes de danse et de chant à leurs tragédies, les collèges de province aussi, adoptèrent ce nouveau genre de spectacle et quelquefois s'essayèrent dans de véritables opéras. Nous avons déjà signalé *Le Duel de la juste rigueur et de la clémence,* « la belle action théâtrale accompagnée de musique » que les Jésuites d'Avignon firent représenter dans leur théâtre en 1622 et que l'historien Fouqueray considère comme un opéra (15).

A travers tout le royaume, dès le début du dix-septième siècle, on trouve une remarquable floraison de pièces de théâtre mêlées d'intermèdes en musique et de ballets, qui se rapprochent de plus en plus de la forme de l'opéra. En 1628 déjà, par exemple, à l'occasion de la reddition de La Rochelle, les élèves du Collège de Reims donnent un ballet intitulé *La Conquête du char de la gloire sur le grand Théandre* (16). A Lyon, le Père Menestrier, théoricien du ballet, ne se contentait pas de décrire la danse mais fit représenter des ballets de sa composition sur la scène du Collège de la Trinité. Ainsi en 1658, lors d'une visite de Louis XIV à Lyon, un ballet, *L'Autel de Lyon consacré à Louis-Auguste et placé dans le Temple de la gloire* fut dansé avec grand éclat au Collège de cette ville devant le roi et toute sa suite (17).

Non contents de faire danser les ballets entre les actes de leurs austères tragédies latines, les professeurs du Collège d'Aix-en-Provence firent représenter en 1686 un ballet pour fêter la nomination du nouvel évêque, où le successeur du Cardinal Grimaldi apparaissait sous les traits d'un héros environné de personnages mythologiques, Jupiter, Hercule, Orphée, Apollon, Mercure, etc. Dans une plaquette intitulée *Avis aux Révérends Pères Jésuites d'Aix-en-Provence sur un Imprimé qui a pour titre : Ballet dansé à la Réception de Monseigneur l'Archevêque d'Aix,* Cologne, 1686 (18), on s'indigna de cette fête musicale, « si profane et si payenne », et qui aux yeux de ces critiques anonymes montrait que les Jé-

suites de province, de même que leurs associés au Collège Louis-le-Grand, se souciaient peu des règlements de leur Ordre contre les représentations en musique. En province, d'autre part, le clergé était souvent plus réservé vis-à-vis du sexe aimable. Dans certains collèges, notamment dans le Nord, il y avait deux représentations à des jours différents, l'une pour les messieurs, et l'autre pour les dames. A Lille, par exemple, une tragédie *Dom François* fut « représentée par les Ecoliers du Collège de la Compagnie de Jésus, le 7 septembre 1690 à deux heures après-midi pour les Dames seulement et le 9 pour les Messieurs à la mesme heure ». A Orléans, les hommes étaient priés de ne pas s'asseoir à côté des dames (19).

De même qu'à Paris, en province également, rien ne manquait à la mise en scène pour éblouir le public. L'immense « machine » préparée pour le ballet allégorique *La Foire d'Augsbourg ou la France mise à l'encan,* montée en 1696 au Collège de la Trinité à Lyon, montre quelle ampleur la mise en scène pouvait atteindre dans un collège de province. Le ballet s'ouvre sur une « scène meslée de tentes et de verdure représentant un lieu préparé pour une foire. La Ville d'Augsbourg paroît dans un lointain. Des songes volans et des faux bruits se répandent ou s'envolent... La Religion, la Justice, la Bonne Foi se voiant vendues à la Foire d'Augsbourg, se retirent sur des chars volans... Le Théâtre change et les douze Grandes Provinces de France paroissent en relief sur des piédestaux, chacune avec son symbole. Six Hollandais en font publier un encan. Le génie de France paroît en même temps sur un char et les Provinces sortant de leurs piédestaux échappent des mains de ceux que les vendoient... Le Soleil devenu tout à coup trop ardent excite une furieuse tempête, le théâtre s'obscurcit, la foudre tombe et met le feu aux cinq principaux magasins de la Foire (Philipsbourg, Mons, Namur, Nice, Montmeillan)... Coups de tonnerre.

» Les Vents s'élèvent en foule du fond de la terre, renversant les ateliers de la Foire après quoi ils dissipent en l'air...

» Le Théâtre représente une mer couverte de gallions espagnols (20) »...

D'après un programme du Collège de Vannes, daté de juillet 1693, nous voyons clairement l'importance donnée à la musique à cette époque même dans un petit collège de province (21). Ce programme, comme presque toujours, comprenait deux parties : un canevas d'une tragédie parlée, *Saül,* et un livret spécial intitulé *Opéra et Ballet qui entrent dans le corps de la tragédie et qui tiendront lieu d'intermèdes.* Outre un prologue en musique et un ballet général à la fin de la séance, il y avait aussi dans chacun des 3 actes de la pièce, un long épisode entièrement en musique, rattaché étroitement à l'action de la tragédie mais formant en même temps une scène en elle-même. Ainsi « au milieu du premier acte de la tragédie, explique le livret, Saül tombe en fureur ; on fait venir David, pour le soulager par la douceur de sa voix et de ses concerts. David joue des instruments et chante ces deux petits airs détachés (p. 8) ». Dans la distribution de cet « opéra », nous remarquons des rôles très développés pour voix seules, des duos et des chœurs. A la page 28, le librettiste cite comme exécutants du ballet général 23 élèves et « Monsieur Durvan qui a composé le ballet ».

On se servait parfois en province de compositeurs du Collège Louis-le-Grand pour collaborer aux représentations scolaires. C'est ainsi que nous apprenons dans le *Mercure de France,* que le Père de Longuemare, professeur de rhétorique au Collège de Rennes, fit représenter le 16 mars 1695, une pièce en trois actes : *Apothéose de Laodamas, à la mémoire de M. le Maréchal, Duc de Luxembourg,* « avec des Intermèdes convenables au sujet, dont les paroles furent trouvées très agréables, aussi bien que la Musique, composée par M. Charpentier ». Signalons aussi qu'au Collège de la Flèche, les élèves dansèrent en 1698, *Le Temple de Janus fermé, ballet meslé de chant pour servir d'intermèdes à la tragédie de Pharaon,* composé par La Chapelle, autre compositeur attitré du Collège Louis-le-Grand (22).

Une tragédie en musique *Isaac,* également de La Chapelle, qui eut sa première à Louis-le-Grand en 1734, jouit d'une certaine vogue dans divers collèges de la Compagnie en province. Un an après sa création à Paris, cet opéra fut donné à Arras (23), en 1743 à Rouen (24), en 1757 à Caen (25),

et de nouveau à Arras en 1759 (26). En 1730, les élèves de ce même Collège d'Arras donnèrent une tragédie du répertoire du Collège Louis-le-Grand, *Agapit,* avec les intermèdes et danses de Campra qu'on avait donné pour la première fois au Collège de Paris en 1722.

On entrevoit par ces quelques exemples l'important rôle joué dans la genèse et le déploiement du théâtre lyrique français par les collèges de province, grâce à leurs propres ressources et à l'exemple donné notamment par le Collège Louis-le-Grand. Sous l'impulsion des ordres religieux, le théâtre scolaire prit une place considérable dans le programme de l'enseignement. Le goût pour le théâtre qui se développait chez les provinciaux au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, ne serait-il pas dans une grande mesure dû aux représentations données dans l'enceinte des collèges ? N'oublions pas que pour les villes éloignées de Paris et dépourvues à cette époque de scènes permanentes, le théâtre de collège était souvent le seul foyer de théâtre et musique profanes. Doit-on donc s'étonner si ces religieux-professeurs firent chanter par leurs élèves assistés par des musiciens et danseurs professionnels, des opéras de l'Académie Royale de Musique ? Ainsi à Caen, où la musique scolaire était cultivée très intensément, on donna sur la scène du Collège, le 2 août 1724, des extraits de *Jephté* de Montéclair, et de *Damon et Pythias* de Rebel et Francœur ; en 1754, la *Fête d'Hébé* de Rameau ; et en 1757, *Iphigénie* de Desmarets (27).

A la suite de l'évolution du théâtre lyrique à travers toute l'Europe au dix-septième siècle et étant donné l'étroite parenté entre les diverses provinces à cause des règles communes à tout l'Ordre, on constate une activité musicale d'une pareille intensité dans la plupart de leurs collèges d'Europe aux dix-septième et dix-huitième siècles. Ce foisonnement musical, que les autres ordres enseignants imitèrent, était tantôt presque égal à celui du Collège Louis-le-Grand, tantôt plus développé encore.

Sur les scènes des collèges de Belgique, de même qu'ailleurs, l'opéra scolaire et le ballet se déployaient avec beaucoup d'éclat, car dans tous les Pays-Bas, les collèges subissaient fortement l'extraordinaire influence de la musique

française de théâtre. On y voit comment, par la splendeur de sa mise en scène, son public aristocratique et les talents de ses exécutants, l'opéra de collège en Belgique suivait de près le théâtre à Louis-le-Grand et rivalisait parfois avec l'opéra profane contemporain.

On sait comment la cour de Bruxelles, qui avait les yeux fixés sur Paris pour tout ce qui s'y passait en fait de représentations théâtrales, surtout depuis les débuts de l'opéra, voulait se mettre au niveau des splendeurs des Tuileries et de Versailles. Grâce au répertoire et aux artistes qui venaient en grande partie de Paris, les représentations d'opéra au palais de Bruxelles rivalisèrent bientôt avec celles de Paris et étaient applaudies avec enthousiasme dans la capitale et en province. Nous avons déjà vu qu'en 1698, Marc-Antoine Charpentier reçut de la part de Maximilien Emmanuel, électeur de Bavière et gouverneur général des Pays-Bas, la commande d'une cantate qui fut sans doute chantée à une des séances de musique donnée par ce prince à Bruxelles.

Ce que l'on sait moins, peut-être, c'est la forte influence que les spectacles en musique dans les collèges belges vers la même époque ont eu pour populariser le théâtre lyrique en Belgique. « En général, les Jésuites peuvent être considérés comme ayant contribué largement à la fondation et à la propagation du drame lyrique dans les principales cités des Pays-Bas (27). »

Leurs établissements scolaires étaient fréquentés en Belgique comme en France, par la haute bourgeoisie et la noblesse. De même que le genre de la comédie-ballet que Molière avait créé avec Lulli trouvait des échos sur la scène des Jésuites de Paris et en province, à Bruxelles et dans tous les Pays-Bas également, les Pères, toujours à l'affût, accueillirent avec enthousiasme ces innovations dès qu'elles furent introduites en Belgique au Palais de Coudenbourg. Aussi peu soucieux que leurs confrères à Louis-le-Grand des prescriptions du *Ratio Studiorum* contre les représentations fréquentes et en musique, ils suivirent le goût pour le ballet et l'opéra français que le public aristocratique de leurs spectacles avait acquis à la cour de Bruxelles.

Dès le commencement du 17e siècle donc, on trouvera des indications dans les programmes du Collège des Jésuites

de Bruxelles sur des intermèdes de chant et de danse qui furent intercalés, comme en France, entre les actes des longues et austères tragédies latines. En 1613, par exemple, les élèves du Collège dansèrent un ballet pendant une séance théâtrale donnée en l'honneur du fondateur du Collège, le Cardinal Farnèse, duc de Parme et gouverneur des Pays-Bas (28).

De Bruxelles, ces spectacles scolaires en musique passèrent dans les villes de province, wallonnes et flamandes (29). Dans l'*Histoire de l'entrée de la Reine dans les villes des Pays-Bas* par La Serre (Anvers 1632), il y a une description détaillée d'un fastueux ballet donné au Collège d'Anvers en 1632, lors du séjour de la Reine Marie de Médicis dans les Pays-Bas. En Flandre ce fut surtout au Collège de Gand que les spectacles en musique eurent leur plus grand épanouissement. En 1647 déjà, on y représenta une pièce, *Marie, la puissante guerrière de la Maison d'Autriche,* où, à la fin de chaque acte, un chœur symbolisant des vérités morales participait par son chant à l'action (30). Ainsi le chœur, au milieu d'anges « combattant visiblement », chante les hauts faits de la bataille gagnée près de Prague.

En Wallonie, les Jésuites de Liège possédèrent pendant plus d'un siècle la plus importante salle de spectacle de la ville. Sur la scène de ce théâtre important (actuellement salle de lecture de la Bibliothèque de l'Université), on représentait avec grand éclat des pièces aux intermèdes en musique qui s'apparentaient de plus en plus aux véritables tragédies en musique (31).

Un intéressant exemple d'un de ces petits opéras scolaires se trouve dans les intermèdes d'un compositeur inconnu, chantés le 3, 4 et 5 février 1695, à l'occasion de l'avènement au trône épiscopal de Joseph-Clément de Bavière (32). L'action de la pièce principale, une tragédie intitulée *Joseph sur le trône,* se prêtait facilement à des intermèdes adaptés par l'auteur anonyme, sous une forme allégorique à l'occasion de la fête. Les trois intermèdes de la tragédie en 5 actes forment pour ainsi dire un véritable opéra en 3 actes. Ils réalisent, comme dans les livrets du Collège Louis-le-Grand à la même époque, l'unité d'action et de style.

On trouve dans la dédicace de la tragédie un résumé de l'action du petit opéra en question :

« Monseigneur, nous commençons par un opéra, qui fera voir à V.A.E. l'embrasement de Huy, le bombardement de Liège, la désolation du pays et les misères qui accablaient son peuple avant qu'elle montât sur le trône. Liège, parmi tant de malheurs, a recours à la Providence qui l'assure du choix qu'elle fait de V.A.E. pour être son prince, et son évêque et son libérateur. »

Le premier intermède, c'est-à-dire, le premier acte de l'opéra, précède celui de la tragédie. Le divertissement débute et se termine avec un « morceau de symphonie ». Entre les deux passages de musique instrumentale pure s'intercalent diverses parties de chant. L'action du deuxième acte est précédée et suivie d'une « symphonie de hautbois ». Entre les solos, duos et chœurs, une « symphonie de flûtes douces » se fait entendre à plusieurs reprises. C'est le troisième acte de l'opéra qui se place après le cinquième acte de la tragédie. La fête se termine sur les accords d'un chœur d'allégresse et d'actions de grâce.

« Le plan des morceaux de musique, dit Van der Straeten à propos de cette œuvre, se dessine de lui-même dans le libretto. Le chant offre tous les éléments de variété que Lulli appliquait alors à ses ouvrages : récits, airs, duos, trios, chœurs, ensembles. L'intervention du peuple au troisième acte a dû apporter à l'effet général un énorme appui. Pour l'instrumentation, outre une symphonie générale, dont les violons et les instruments de cette famille faisaient partie, des symphonies particulières s'en détachaient selon les exigences de la scène, absolument comme dans les bonnes partitions de l'époque. Telles sont, par exemple, les symphonies de hautbois et de flûtes douces... Nous ne saurions trop regretter la perte de cette partition. »

La mode des représentations académiques se répandait en Belgique comme en France aux pensionnats de jeunes filles. D'après Devillers, « ce fut dans un couvent que l'opéra fit son apparition à Mons (33) ». En effet, le 31 août 1711, une « tragédie-opéra » y fut jouée dans la maison des Filles de Notre-Dame, par les pensionnaires, à l'occasion du jubilé de la supérieure du couvent. La tragédie en trois actes, intitulée *Circercule, vierge et martyre,* offrait, en guise d'intermèdes, un vrai drame lyrique en 3 actes, composé par Jean-

Baptiste Sauton, organiste de la cathédrale Sainte-Waudru à Mons, et dont le titre était *L'Alliance de Climène avec le jubilé*. La représentation commença par un prologue chanté et prit fin par un ballet général (34).

Terminons ces quelques exemples par un opéra chanté au Collège de Malines en 1769. Le sujet, traité en flamand, était, d'après Van der Straeten, « des plus gracieux et des plus captivants : « *Baucis en Philemon,* opera gemengelt met dansen (35). » Les personnages chantants de cette œuvre lyrique étaient : Jupiter, Mercure, Baucis, Apollon et Philémon. Le ballet ne comprenait pas moins de vingt-et-un danseurs.

Nous avons essayé de montrer le vaste épanouissement de l'opéra de collège hors du royaume de France par ces quelques exemples pris dans les écoles de Belgique, où l'on voit clairement que de même que l'opéra professionnel de Bruxelles imitait de près les représentations à la cour française, les ordres enseignants suivirent également l'exemple des représentations scolaires françaises.

Que reste-t-il à dire de l'opéra de collège après la suppression de la Compagnie de Jésus par le pape Clément XIV en 1773 ? La remarquable floraison en France et en Belgique que nous venons de décrire, et qui, au Collège Louis-le-Grand, avait fourni à Marc-Antoine Charpentier et tant d'autres compositeurs l'occasion de faire entendre leurs œuvres lyriques, fut interrompue en pleine croissance. En France, tant qu'à Paris, et partout en Europe, le théâtre lyrique scolaire, qui avait marqué un épisode important dans l'évolution de l'opéra, disparut presque complètement avec le démembrement de la Compagnie.

Après 1773, on donna encore des pièces dans certains collèges de France mais l'intérêt s'éteignit graduellement. De loin en loin, au cours du dix-neuvième siècle, on remarque des résurgences aussi brèves qu'isolées. A la restauration de leur ordre en 1814, les Jésuites essayèrent de faire revivre une tradition presque éteinte. A Avignon, par exemple, le 4 mai 1873, on chanta à leur Collège *Le Triomphe de l'Innocence,* opéra en 3 actes, composé par Méhul (36).

Au Petit Séminaire d'Orléans, Mgr Dupanloup tenta de remettre en honneur les représentations des tragédies grecques avec des chœurs en musique. Ses élèves donnèrent, en-

tre autres pièces, *Œdipe à Colone* (1857), *Les Perses* (1862), et en 1869, *Antigone,* dont la musique des chœurs était celle de Mendelssohn. Signalons aussi qu'en 1901 au Collège de Vaugirard et en 1907 au Collège Saint-Joseph de Marneffe, les Jésuites firent représenter *Antigone* de Sophocle en grec, avec des chœurs en musique par Camille Saint-Saëns (37).

Ces tentatives ont été et sont encore de nos jours isolées, et par la simplicité de leur mise en scène font un vif contraste avec les spectacles brillants de l'Ancien Régime. Pourtant, il n'est pas sans intérêt d'avoir évoqué, si peu soit-il, cette phase remarquable de la musique lyrique, où, dans des théâtres scolaires de France et de Belgique, de jeunes gens de haut rang représentaient, souvent dans un cadre éblouissant et devant un public distingué, des ballets et des scènes d'opéra entre les actes des longues et austères latines.

NOTES

(1) Les sources principales pour les programmes des collèges de Paris sont : t. LXI-LXIX des *Ballets et Opéras de la Réserve* de la Bibliothèque Nationale (Yf 2551-1602) ; la Collection Rondel à l'Arsenal, et les recueils A 15.454 et suiv. de la Bibliothèque Mazarine.

(2) Bibl. Nat. Rés. Yf 2712.

(3) Bibl. Nat. Rés. Yf 2719 et Bibl. Maz. 2255 A. Gobert, Thomas (né vers 1615, mort à Paris) fut un compositeur fécond, dont on n'a conservé qu'une *Paraphrase des Psaumes de David,* publiée à Paris en 1659. Cette œuvre fut écrite, comme aussi, peut-être, « les Récis » cités ci-dessus, dans le nouveau style concertant, avec basse chiffrée, de même que les compositions de son collègue Du Mont. Voir Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime,* p. 86.

(4) Bibl. Nat. Rés. Yf 2712.

(5) Pour des analyses de la musique de Moreau, voir l'article d'André Hallays, *Racine, poète lyrique,* dans la *Tribune de Saint-Gervais,* mai et juin 1899, et la *Préface* d'une édition moderne d'*Esther* et d'*Athalie* par Charles Bordes avec « réalisation moderne de la basse chiffrée, nuances et indications d'exécution », (*Répertoire de la Schola Cantorum,* Paris, s. d.).

(6) *Voir Bordes, Préface,* p. 10.

(7) Racine, *Préface d'Esther,* 1689.

(8) Bordes, *Préface,* p. 6.

(9) Clérambault collaborait aussi aux spectacles du Collège Louis-le-Grand en mai 1748 avec un « divertissement », *Le Retour du printemps ou l'ouverture de la campagne* ». En 1732, au Collège de Dijon, on chanta une « *Cantate* à grand chœur avec symphonie, mise en musique par Mr. Clérambault » (Bibl. Nat. Rés. Yf 2859).

(10) Bibl. Nat. Rés. Yf 2819.

(11) Henri Bouquet, *L'Ancien Collège d'Harcourt,* 1891, p. 329.
(12) Bibl. Maz. A 15, 454 (41).
(13) Bibl. Maz. A 15, 454 (42).
(14) Bibl. Maz. A 15, 454 (47).
(15) Voir pages 41-42.
(16) L. Paris, *Le Théâtre à Reims,* Reims, 1885, p. 244.
(17) Le Père Menestrier donne l'analyse et la description de ce ballet dans la *Préface* de ses *Ballets anciens et modernes,* p. 35.
(18) Bibl. Nat. Ld 39. Voir le *Mercure de France,* 17 novembre 1745.
(19) Voir Tranchau, *Etude sur les représentations théâtrales, les exercices publics et les distributions des prix du Collège d'Orléans au XVIII*[e] *siècle,* Orléans, 1887, p. 47.
(20) Vallas, *Un siècle de musique à Lyon* (1688-1789), page 3 *et seq.*
(21) Bibl. d'Amiens, *Théâtre des Jésuites,* cote 2247.
(22) Bibl. Nat. Yf 2842. Voir Rochemonteix, *Le Collège Henri IV de La Flèche,* 1889, t. III, p. 219 *et seq.* pour une description des fastueuses représentations dans ce collège.
(23) Hautecloche, *Les représentations dans les collèges de l'Artois,* Abbeville, 1888, p. 78.
(24) Sommervogel, t. VIII, col 1960, n° 57.
(25) P. Longuemare, *Le Théâtre à Caen,* 1895, p. 16.
(26) Sommervogel, t. I, col. 574, n° 18.
(27) Longuemare, *op. cit.,* p. 43.
(28) Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas,* 1867-88, vol. II, p. 138. Volumes II et III de cet ouvrage donnent beaucoup de renseignements sur la musique dans les collèges belges mais sans aucun ordre. Voir également Poncelet, *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les anciens Pays-Bas,* 1927, 2[e] partie, pp. 74-94.
(29) *Théâtre des Jésuites en Belgique,* Charles Rahlenbeck, *Revue de Belgique,* sept. 1888, p. 63.
(30) Dans un article sur le théâtre au Collège des Anglais à Saint-Omer, W.H. Mc Cabe cite une lettre du Général des Jésuites au Provincial anglais (datée du 27 juin, 1643), dans laquelle le Père Vitelleschi exige que les ballets ne soient plus dansés au collège « surtout, explique le Général, parce qu'ils ont été bannis du théâtre des provinces gallo-belge et flandro-belge ». Les ballets et les intermèdes en musique continuèrent pourtant aux Pays-Bas, grâce au succès et au prestige, si l'on doit croire Mc Cabe, du théâtre au Collège Louis-le-Grand. Cf. *Music and Dance on a* 17th *Century College Stage, Musical Quarterly,* vol. XXIV, juillet 1938, pp. 313-322.
(31) Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique,* Bruxelles, 1878, t. I, p. 43.
(32) Consulter *La Musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège,* Bruxelles, 1930, par A. Auda, pour d'autres détails sur ce théâtre.
(33) Van der Straeten, *op. cit.* t. III, pp. 50-65. On y trouvera le texte complet et une analyse de l'œuvre.
(34) L. Devillers, *Essai sur l'histoire de la musique à Mons,* p. 19.
(35) Devillers, *op. cit.* p. 20.
(36) Van der Straeten, *op. cit.* III, p. 125.
(37) Bibl. Nat. 8° YTH 17539 (livret de 23 pages).
(38) Voir la *Préface* par Jules Claretie au *Théâtre au collège,* de Gofflot, pp. X-XIV.

BIBLIOGRAPHIE

I. — *ŒUVRES MUSICALES DE CHARPENTIER*

David et Jonathas, copie faite par Philidor l'aîné en 1690. Ms. gr. in-f°, 238 pp. (Rel. arm. : Louis XIV). Bibliothèque du Conservatoire de Paris, cote Réserve F 924.

Ouverture de Polieute pour le Collège d'Harcourt, dans les *Mélanges* autographes. Bibliothèque Nationale de Paris, Vm 1138, tome XVII.

II. — *SOURCES LITTERAIRES ANTERIEURES AU XIXe SIECLE*

BROSSARD (Sébastien de) : *Catalogue des livres de musique théorique et pratique... qui sont dans le cabinet du sieur Séb. de Brossard,* 1724, ms. (Bibl. Nat. Rés. Vm 8 (21).

Chansonnier Maurepas, in-4°, 1646-1727 (Bibl. Nat. Mss. fr. 12617-28 et 12638-45).

DAMES DE SAINT-CYR, *Mémoires de ce qui s'est passé de plus remarquable dans notre maison,* 2 vol. in-4°, mss extraits p.p. Lavallée,

Mme de Maintenon et la maison royale de Saint-Cyr, Paris, 1862, in-8° (Bibl. Nat. 8° LK 7 8636).

DANGEAU : *Journal de la Cour de Louis XIV* (1684-1715), Soulié, Paris, 1844-60. 10 v. in-8° (Bibl. Nat. 8° L b 37 149).

Entretiens galants, Paris, 1681, 2 vol., in-12 (Bibl. Nat. Z 166692-93).

LA BORDE (Jean-Benjamin de) : *Essai sur la musique ancienne et moderne,* Paris, 1780, 4 vol. in-4°.

LE JAY (Père Gabriel François) : *Bibliotheca Rhetorum,* Paris, Depuis, 1725, 2 vol. in-8°.
LALOUETTE (Ambroise) : *Histoire et abrégé des ouvrages latins, italiens et françois pour et contre la comédie et l'opéra,* Paris, C. Robustel, 1697, in-12, VIII, 114 pp. (Bibl. Nat., cote D 40181).
LE CERF DE LA VIEVILLE : *Comparaison de la musique italienne et de la musique française,* 2e éd., Bruxelles, 1705, 3 vol. in-8°.
Mémoires de Trévoux (*Mémoires pour servir de l'histoire des sciences et des arts*), Trévoux et Paris, 1701-1767, in-12.
MENESTRIER (Père Claude) : *Des Représentations en musique anciennes et modernes,* Paris, René Guignard, 1681, in-12 (Bibl. Nat. Yf 7849).
Mercure galant (le) : (années 1678 à 1714), Paris, in-12.
MORAND (Sauveur-Jérôme) : *Histoire de la Sainte-Chapelle,* Paris, Prault, 1790.
Muze historique (la) : Loret (1650-1665) : réimprimée par Livet et Ravenel, Paris, 1877-78, 4 vol. in-8° (Bibl. Nat. Lc2 20 A).
NICAISE (Claude) : *Correspondance et lettres,* Bibl. Nat. Ms. fr. 9359 et 9360.
Nouvelles ecclésiastiques (1728-1760), Bibl. Nat. Lc3 4.
Programmes et livrets des représentations scolaires :
Bibliothèque de l'Arsenal : collection Rondel
Bibliothèque communale d'Amiens : collection 2247
Bibliothèque des Facultés Notre-Dame de la Paix, Namur, Belgique : collection 10766
Bibliothèque Mazarine : collections A 10, 799 ; 15, 554 ; 16, 019
Bibliothèque Nationale : *Ballets et Opéras,* t. LVI-LXIX.
RAGUENET : *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras,* Paris, Jean Moreau, 1702, in-12 (Bibl. Nat. V 25308).
Recueil de chansons, anecdotes satyriques et historiques, in-4°, 1514-1708 (Bibl. Nat. Mss. fr. 12666-73).
Relations véritables, Bruxelles, in-8°, 1659-1715 (Bibl. Ste-Geneviève, A e j 4° 378-84).
Rimes redoublées (*de Monsieur Dassoucy*), Paris (s.d.), Bibl. Nat. Rés. R 1936.
TITON DU TILLET (Evrard) : *Le Parnasse Français,* Paris, J.-B. Coignard, 1732-43.

III. — *HISTORIENS ET CRITIQUES DU XIXe ET DU XXe SIECLES*

AMOUR (L. Maurice) : *Les Musiciens de Corneille* (*Revue de Musicologie*), vol. XXXVII, jul. 1955, pp. 43-75.
BARTHELEMY (Maurice) : *Notes sur Marc-Antoine Charpentier à propos d'un article du M.G.G.* (*Revue belge de musicologie,* Bruxelles, VII (1953), pp. 51-53.
BONNASSIES (Jules) : *La Musique à la Comédie-Française,* Baur, 1874, in-8° 43 pp.
BORDES (Charles) : *Préface d'*Esther *et d'*Athalie, s.d. in-fol. 74 pp. Schola Cantorum.
BORREL (Eugène) : *La Vie musicale de Marc-Antoine Charpentier,*

d'après le Mercure Galant (*Bulletin de la Soc. d'étude du XVII*e *siècle*), Paris, 1954, nos 21, 22, pp. 433-441.
BOUQUET (Henri L.) : *L'Ancien Collège d'Harcourt,* Delalain, 1891, in-8°, XV-734 pp.
BOYSSE (Ernest) : *Le Théâtre du collège* (*Revue Contemporaine*), 31 décembre 1869 et 15 janvier 1870.
BOYSSE (Ernest) : *Le Théâtre des Jésuites,* Vaton, 1880, in-18, 370 pp.
BRENET (Michel) : *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime* Fischbacher, 1900, in-8°, 408 pp.
BRENET (Michel) : *Marc-Antoine Charpentier* (*La Tribune de St-Gervais*), mars 1900, pp. 65-76.
BRENET (Michel) : *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais,* Picard, 1910, in-4°, 379 pp.
Catalogue des œuvres de Marc-Antoine Charpentier. Edition méthodique. Paris, Heugel, 1951, 8 pp. Sup. 2 pages, déc. 1952.
CRUSSARD (Claude) : *Marc-Antoine Charpentier, théoricien* (*Revue de Musicologie*), t. XXIV, 2e-3e trimestres, 1945, pp. 49-68.
CRUSSARD (Claude), *Un Musicien français oublié, Marc-Antoine Charpentier,* Floury, 1945, in-4°, 127 pp.
DAINVILLE (François de) : *Lieux de théâtre et salles des actions dans les collèges de Jésuites de l'Ancienne France* (*Revue d'histoire du théâtre*), II, 1950, pp. 185-190.
DAINVILLE (François de) : *Décoration théâtrale dans les collèges des Jésuites* (*Revue d'histoire du théâtre*), IV, 1951, pp. 355-374.
DUPONT-FERRIER (Gustave) : *Du Collège de Clermont au Lycée Louis-le-Grand,* 3 vol. De Brocard, 1921, in-8°.
EDMOND (G.) : *Histoire du Collège de Louis-le-Grand,* Durand-Loisel, 1845, in-8°, 436 pp. et plans.
FABER (Frédéric) : *Histoire du théâtre français en Belgique.* Bruxelles, Olivier, 1878-1880, 5 vol. in-8°.
FAYOLLE (François) et CHORON (Alexandre) : *Dictionnaire historique des Musiciens,* Paris, 1810, 2 vol., in-8°.
FLEMMING (Willi) : *Geschichte des Jesuiten-theaters,* Selbstverlag der Gesellschaft fuer Theatergeschichte, Berlin, 1923, in-8°.
FOUQUERAY (Henry) : *Histoire de la Compagnie de Jésus en France,* 3 vol. Picard, 1910-1913, in-8°.
FROBERVILLE (G. de) : *L'« Actéon » de Marc-Antoine Charpentier* (*Revue de Musicologie*), mai 1928, nouv. sér. n° 26, pp. 75-76.
GASTOUE (Amédée) : *Notes sur les manuscrits et quelques œuvres de M.-A. Charpentier, Mélanges de Musicologie de La Laurencie,* 1933, Droz, in-8°, pp. 153-164.
GEROLD (Théodore) : *L'Art du chant en France au XVII*e *siècle,* Ed. de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, Strasbourg, 1921, pp. 278.
GOFFLOT (L.V.) : *Le Théâtre au collège,* Champion, 1907, in-8° pp. 336.
HALLAYS (André) : *Racine, poète lyrique* (*Tribune de Saint-Gervais*), mai 1899, pp. 97-106, juin, pp. 131-136.
HITCHCOCK (H. Wiley), *The Instrumental Music of Marc-Antoine Charpentier* (*Musical Quarterly*), vol. XLVII, jan. 1961, pp. 58-72.
HITCHCOCK (H. Wiley), *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier* (*Musical Quarterly*), vol. XLI, jan. 1955, pp. 41-65. Même

titre, thèse de doctorat, 1954, Université de Michigan, microfilmé AC-1, n° 7663, Library of Congress, Washington, D.C.
LA LAURENCIE (Lionel de) : *La Musique de Lulli à Gluck* (*Encyclopédie de la musique* (*Histoire III*), Delagrave, 1913.
LA LAURENCIE (Lionel de) : *Un Opéra inédit de M.-A. Charpentier : La Descente d'Orphée aux Enfers* (*Revue de Musicologie*), XII, août 1929, pp. 184-193.
LAMBERT (Guy) : *Ein Meister des französischen Barocks, Marc-Antoine Charpentier*, (*Zeitschrift fuer Musik*), 114 (1953), pp. 464-465.
LA SERVIERE (Joseph de) : *Un Professeur d'Ancien Régime : le Père Porée*, Oudin, 1899, in-8°, 489 pp.
LAUNAY (Denise) : *Marc-Antoine Charpentier*, dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, II, Baerenreiter-Verlag, Kassel, 1952, pp. 1107-1114.
LE BEGUE (Raymond) : *Les Ballets des Jésuites* (*Revue des cours et conférences*), 30 avril 1936 (pp. 127-140) — 15 mai (pp. 209-222) — 30 mai (pp. 321-330).
LEJEAUX (Jeanne) : *Les Décors de théâtre dans les collèges des Jésuites* (*Revue d'histoire du théâtre*), III-IV, 1955, pp. 305-315.
MC CABE (William H.) : *Music and Dance on a 17th Century College Stage* (*Musical Quarterly*), XXIV, n° 3, juillet 1938, pp. 313-322.
MELESE (Pierre) : *Répertoire analytique des documents contemporains concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV*, Droz, 1934, in-8°, 235 pp.
MELESE (Pierre) : *Le Théâtre et le public*, Droz, 1934, in-8°, 460 pp.
NEF (Karl) : *Das Petrus-Oratorium von Marc-Antoine Charpentier und die Passion* (*Jahrbuch der Musikbibliotek Peters*), 1930, pp. 24-31.
OLIVIER (A. Richard) : *Molière's Contribution to the Lyric Stage* (*Musical Quarterly*), vol. XXXIII, n° 3, juillet 1947, pp. 350-364.
PARRY (C. Hubert-Hastings) : *Oxford History of Music* (vol. III, *Music of the 17th Century*), Oxford, 1902, in-8°, 235 pp.
PELLISSON (Maurice) : *Les Comédies-ballets de Molière*, Hachette, 1914, in-8°, 235 pp.
PRUNIERES (Henri) : *Lully*, Laurens, 1927, in-16, 127 pp.
PRUNIERES (Henri) : *Nouvelle histoire de la musique* (vol. II, *Musique des XVIIe et XVIIIe siècles*), Rieder, 1934, in-8°, 321 pp.
PRUNIERES (Henri) : *Les Singulières aventures de M. Dassoucy* (*Revue musicale*), XVIII (1937), pp. 209-16 ; XIX (1938), 14-31, 86-97.
QUITTARD (Henri) : *Une Composition du XVIIe siècle à deux chœurs* (*Revue d'histoire et de critique musicales*), IV (1904), pp. 275-283.
QUITTARD (Henri) : *La Couronne de Fleurs* (*Journal des débats*), 14 juillet 1905.
QUITTARD (Henri) : *Note sur un ouvrage inédit de Marc-Antoine Charpentier* (*Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*), mai 1905, pp. 323-330.
QUITTARD (Henri) : *Orphée descendant aux enfers* (*Revue d'histoire et de critique musicales*), IV (1904), pp. 495-496.
QUITTARD (Henri) : *Préface* aux rééditions de Carissimi, Schola Cantorum s.d. in-fol.
Revue Musicale : Numéro spécial sur Lulli, 1er janvier 1925.
REYNIER (Gustave) : *Thomas Corneille*, Hachette, 1892, in-8°, 386 pp.

ROKSETH (Yvonne) : *Un Magnificat de Marc-Antoine Charpentier* (*Journal of Renaissance and Baroque Music*), déc. 1946, pp. 192-199.
SCHIMBERG (André) : *L'Education morale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en France sous l'Ancien Régime,* Champion, 1913, in-8°, 600 pp.
SOMMERVOGEL (Carlos) : *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus,* 10 vol., Picard, 1910.
TIERSOT (Julien) : *La Musique dans la comédie de Molière,* Renaissance du Livre, s. d. (1921), in-8°, 194 pp.
VAN DER STRAETEN (Edmond) : *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle,* 8 vol. Bruxelles, Schott, 1888.
WITTMER (Max) : *Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge,* Greifswald, 1934, in-8°, 143 pp. musique.

SUPPLEMENT I

LISTE CHRONOLOGIQUE DE TOUTES LES REPRESENTATIONS AVEC OU SANS MUSIQUE AU COLLEGE LOUIS-LE-GRAND (1579-1761)

Dans cette liste nous n'avons donné que les cotes des programmes ou livrets des représentations de théâtre en musique, sauf pour quelques pièces parlées, non citées dans la liste de DUPONT-FERRIER, *Du Collège de Clermont au Lycée Louis-le-Grand,* tome III, Apendices G-H, pp. 239-272.
Les cotes sont précédées des abréviations suivantes :

Arch. Nat.	Archives Nationales (Paris)
Arch. S.J.	Archives de la Compagnie de Jésus, Province de France, Scholasticat, S.J., Chantilly
Bibl. d'Am.	Bibliothèque Communale d'Amiens
Bibl. Ars.	Bibliothèque de l'Arsenal (Paris)
Bibl. Maz.	Bibliothèque Mazarine (Paris)
Bibl. Namur	Bibliothèque des Facultés Notre-Dame-de-la-Paix, Namur, Belgique
Bibl. Nat.	Bibliothèque Nationale (Paris)
Bibl. Sor.	Bibliothèque de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris
Somm.	*Bibliothèque de la Compagnie de Jésus,* du Père Carlos Sommervogel

1579 *Hérode,* drame.
1590 *Moyse délivrant les Israélites.*

1620	*Hermenegildus,* tragédie du Père Caussin.
1627, Août	*Amurathes,* tragédie. (En tête du programme un frontispice gravé représentant le portrait équestre de Gaston d'Orléans à qui l'on avait dédié la représentation.)
1630, Août	*Arsaces,* tragédie du P. Lidel. (Jouée en présence du Comte de Soissons. Programme au Cabinet des Estampes de la Bibl. Nat.)
1632, 12 mars	*Theodorus Aegyptus,* « drama tragicum ad hilariorum ferias ».
1635	*Jonathas,* tragédie du Père Berthelot, en 3 actes, en latin.
	Neanias seu Procopius martyr, tragédie du Père Berthelot, en 5 actes, en français. (Dreux du Radier dit dans ses *Récréations Historiques,* éd. 1768, vol. I, p. 303, qu'il possédait les manuscrits de ces deux pièces. On lit sur son programme : « Celui qui a copié la pièce *Neanias,* et qui était, un écolier, et l'un des Acteurs, a fini sa copie par ces mots : *Ter data, ter placuit.* »
1638	*Ballet* (dansé à l'occasion de la naissance de Louis XIV, né le 5 octobre 1638), *Mémoires* de l'abbé de Choisy, Paris, 1828, III, p. 582.
1640, 6 août	*Les Rivaux martyrs, Apollonius et Philemon,* tragédie. (Bibl. Nat. Yf 2813, pp. 1-8, et 2795, pp. 7-11.)
1641, 7 mars	*Asmundus et Asvitus, Tableau de la parfaite amitié,* tragédie du Père E. Deschamps (jouée au Palais-Cardinal, devant Richelieu), Bibl. Maz. Ms. 274 A^{2} n°s 23 et 23 bis. Bibl. Nat. Yf 2548 ; Arch. S.J. Hist. 1641.
12 août	*Trebellius,* trag. Bibl. Nat. Yf 2857.
1642, 11 août	*Valens empereur d'Orient, ou l'Impiété domptée,* trag. Bibl. Nat. Yf 2727.
1643, 11 février	*Demetrius,* trag.
5 août	*Sarmatica Pietas,* trag. du P. N. Nau ou du P. Phil. Briet (au verso du 1er folio, il y a le portrait de Louis XIV enfant).
1644, 17 août	*Macabaei Tragœdia,* trag. (« ex munificentia Ludovici adeodati regis »).
1646, 12 février	*Celsus seu Christianæ fidei triumphus,* trag. Bibl. Nat. Yf 2615.
Août	*Jephté,* trag. Bibl. Nat. Yf 1615 bis.
1648, août	*Adonias,* trag. (12 élèves « agent in Palaestrico dramate »). Bibl. Nat. Rés. Yf 2614.
1650, 15 août	*Tamprobana Christiana,* trag. du P. Cossart avec des *Intermèdes dansés.* (Programme contient un portrait de Louis XIV.) Somm. II, col. 1496, n° 14.
1651, 7 août	*Saül,* trag. Voir *Gazette* de Renaudot, n° 103, pp. 829-840. *Ballet* (joué devant le roi, d'après Arch. S.J., Hist. n° 1651). Voir *Muze historique* de Loret, 13 août 1651.
1652, 7 février	*Moabitis,* trag. Bibl. Nat. Yf 214-215.

1653, 4 août	*Suzanna christiana,* trag. latine du P. Jourdain. *Ballet des jeux* (« joué devant le roi »). Bibl. Sor. U 104. Arch. S.J. Hist. 1653. *Muze historique* du 9 août 1653, lettre 29, p. 90.
1654, 11 août	*Antigonus,* trag. du P. Cossart. (*Ballet*) Somm. II, col. 1497, n° 19. Exemplaire à la Bibl. d'Am.
1655, 15 août	*Gasto Fuxensis,* trag. (Bibl. Nat. Yf 2614-2615). *Muze historique,* 21 août 1655.
1656, 17 août	*Méhémet, fils d'Usumcassan,* trag. (« dédiée au roy qui se doit représenter pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté »). *Muze historique,* 19 août 1656, let. VII, p. 129.
1657, 13 août	*Tartaria christiana, ou les Tartares convertis,* trag. du P. Castelet. *Muze historique,* 18 août, 1657, pp. 122-123. *Ballet sur les fausses expériences des mortels ;* (appelé *drama mutum* par le programme). Bibl. Maz. Ms. A 16019, n° 13 ; Bibl. Nat. Yf 2840.
1658, 19 août	*Athalia,* trag. Ballet, *La Vérité. Muze historique,* 24 août 1658, p. 129. Bibl. Nat. rés. Yf 2558.
1659, 19 février	*Jonathas liberatus,* trag. du P. d'Harouys.
12 août	*Pharaon,* trag. du P. d'Harouys. *Muze historique,* 16 août 1659, p. 127. *Ballet,* Somm. IV, col. 116, n° 1.
1660, 19 août	*Clementia Christiana ou le théâtre de la Clémence,* trag. du P. P. Dozenne. Bibl. Nat. Yf 2846-47. *Ballet du Lys et de l'Impériale* (« dédié à leurs Majestés » pour célébrer le mariage de Louis XIV). Bibl. Nat. Rés. Yf 2734, Bibl. d'Am. 2247 (27).
1661, 23 février	*Marcus Manlius,* trag. du P. Dozenne ou Dupont.
18 août	*Justitia Saulis filios immolantis ou le Théâtre de la justice dans la punition des enfants de Saül,* trag. du P. d'Harouys. *Ballet.* (*Muze historique,* XII, 3 sept. 1661, p. 137.)
1662, 22 août	*Sigéric,* trag. du P. E. du Bois (« dédiée au Roi »). *La Destinée de Monseigneur le Dauphin,* ballet. Bibl. Nat. Rés. Yf 2836. *Muze historique,* 22 août, 1662.
1663, 31 janvier	*Alexander et Aristobulus,* trag.
6 février	*Ostentatores,* comédie.
7 août	*Theseus,* trag. du P. Pierre Boucher. Bibl. Nat. lat. nou. MS., 4° acq. 325. *Ballet de la Vérité.* Bibl. Nat. Rés. Yf 2570 et 2666. *Muze historique,* 11 août, 1663. Le Ms. de ce ballet est dans la Bibl. de Troyes. On publia contre cette pièce une satire en vers, qui a été insérée dans les *Annales des soi-disans Jésuites.* Voir Boysse, pp. 143-147.
1664, 26 février	*Doctor Compendarius,* comédie.

Août	*Hermenegildus*, trag. du P. Pierre Boucher, « mêlée de chœurs et morceaux lyriques ».
	Ballet de la Haine. Bibl. Nat. Rés. Yf 2713.
1665, 6 août	*Irlande*, trag. du P. Ridelle, ou Diez.
	Ballet des Comètes, du P. Ridelle. Bibl. Nat. Rés. Yf 2731 ter.
1666, 3 mars	*Titus*, trag.
3 août	*Gusmanus*, trag. du P. Ridelle.
	Ballet du Temps, du P. Ridelle. (Désigné dans le programme comme *Palaestricum Drama*.) Bibl. Nat. Rés. Yf 2708.
1667, 15 février	*Agapitus*, trag. du P. Louis le Valois. Bibl. Nat. Yf 2534.
11 août	*Andronicus martyr*, trag. du P. Diez ou Vincent Pauteraux.
	Ballet de l'Innocence, Bibl. Nat. Rés. Yf 2539 et 2540.
1668, 8 février	*Agathocles*, trag. du P. La Rue. Bibl. Nat. Yf 2534 bis. (Imprimé dans *Ruæi Carmina*, 1680, sous le titre de *Lysimachus*.)
2 août	*Aurelius*, trag. du P. Diez ou Louis Jobert, avec un « ballet basé sur l'action de la tragédie latine ». Bibl. Nat. Rés. Yf 2560 et 2561.
1669, 27 février	*Philadelphus*, trag. (Bibl. Nat. Yf 2772. Rés.).
6 août	*Jonathas*, trag. du P. Diez. Bibl. Nat. Yf 2732 (9).
	Le Destin, ballet. Bibl. Nat. Rés. Yf 2664 et 2668.
1670, 12 février	*Alexander et Aristobulus*, trag.
5 août	*Adrastus*, trag. du P. Diez ou Jobert. Bibl. Nat. Yf 2530.
	Ballet de la Curiosité. Bibl. Nat. Rés. Yf 2575.
	Cleobaldus, pièce du P. Jacques Tourné.
1671, 4 février	*Hermenegildus*, trag. Bibl. Nat. Yf 2684 bis.
5 août	*La Prise de Babylone*, trag. du P. Jobert ou Thomas Dupont. Bibl. Nat. Yf 2797-98-99.
	Ballet des Songes, Bibl. Nat. Rés. Yf 2590 et 2591. (Metteur en scène Pierre Beauchamps (1630 ?-1695 ?), maître de ballet.) Cf. *Gazette de Robinet*, 8 août 1671.
1672, 24 février	*Procopius*, trag. du P. Robert Riquez. Bibl. Nat. Yf 2801.
3 août	*Catherina*, trag. du P. Lucas. Bibl. Nat. Yf 2607-2608.
	Ballet de l'illusion. Bibl. Nat. Yf 2609, 2608 et 2574.
1673, 8 février	*Zangirus*, trag. Bibl. Nat. Yf 2867.
2 août	*Cyrus restitutus*, trag. du P. La Rue. Bibl. Nat. Yf 2645. (Imprimé dans *Carmina* du P. La Rue, 1680.)
	L'Empire du Soleil, ballet. Bibl. Nat. Rés. Yf 2679.
1674, 3 février	*Clissonius*, trag. du P. de la Baune. Bibl. Nat. Rés. 2627, Yf.
6 août	*Moses*, trag. du P. Lucas. Bibl. Nat. Rés. Yf 2732 (54) et 2724.
	Ballet de l'Idolâtrie, Bibl. Nat. Yf 2724, 2732 (54).

1675, 19 février	*Jovien,* trag. du P. Pierre de Villiers.
	Tyrsis, pastorale en musique « pour servir d'intermèdes à la Tragédie de *Jovien* ». Bibl. Nat. Yf 2732 (27).
7 août	*Trebellius,* trag. du P. Carité. Bibl. Nat. Yf 2856.
	Ballet de la Mode. Arch. S.J. col. 28.
1676, 11 mars	*Orestes et Pylades,* trag. du P. Ch. Forcet. Bibl. Nat. Rés. Yf 2764.
5 août	*Abimelechus,* trag. du P. Caron, Bibl. Nat. Yf 2522-2523.
	Ballet des Jeux du P. Caron. Bibl. Nat. Yf 2586.
1677, 5 août	*Lysimachus,* trag. du P. de La Rue. Bibl. Nat. Rés. Yf 421-422. C'est la tragédie d'*Agathocles* de 1668 sous son titre définitif.
	Persée, tragédie-ballet, « mélangé du récit et de la danse ». Bibl. Nat. Rés. Yf 423 et Yf 2768.
1678, 16 février	*Apollonius et Philemon,* trag. du P. Maumousseau. Bibl. Nat. Yf 2545.
18 février	*Annularia,* comédie. Bibl. Nat Yf 2543.
3 août	*Manasses,* trag. du P. de La Rue ou Jouvancy. (Voir 11 août 1694.) Bibl. Nat. Rés. Yf 424.
	Ballet de la Gazette, Bibl. Nat. Rés. Yf 425.
1679, 8 février	*Adrastus,* trag. Bibl. Nat. Rés. Yf 426.
17 août	*Cyrus,* trag. du P. de La Rue. Bibl. Nat. Yf 2648.
	Ballet de la Paix (donné pour célébrer le traité signé à Nimègue, le 11 août de cette année avec la Hollande). Bibl. Nat. Rés. Yf 2582. Les figures du ballet sont dans le *Mercure Galant,* août 1679, p. 335.
1680, 28 février	*Basilides,* trag. Bibl. Nat. Yf 2595.
21 août	*Erixana,* tragédie du P. Quartier.
	La France victorieuse sous Louis-le-Grand, ballet. Bibl. Nat. Rés. Yf 2698.
1681, 6 août	*Constantinus,* trag. du P. Quartier, Bibl. Nat. Rés. Yf 2634 et 2635, 8 pages.
	Le Triomphe de la Religion ou l'Idolâtrie ruinée, ballet. Bibl. Nat. Rés. Yf 2699 et Arch. S.J. col. 28, 7 pages.
1682, 4 février	*Ulfadus,* trag. Bibl. Nat. Rés. Yf 2863.
5 août	*Polydorus,* trag. du P. Jouvancy. Bibl. Nat. Rés. Yf 2781-82-83.
	Plutus, dieu des richesses, ballet. Bibl. Nat. Rés. Yf 2780.
1683, 1er mars	*Coriolanus,* trag.
	Sylvandre, pastorale en musique, « pour servir d'intermèdes à la tragédie de *Coriolan* ». Bibl. Nat. Rés. Yf 2636.
1684, 14 février	*Eustachius martyr,* trag. du P. Le Jay. Bibl. Nat. Rés. Yf 2689 (Argument, 8 p.).
	Eustache, « tragédie en musique pour servir d'intermèdes à la pièce latine ». Bibl. Nat. Rés. Yf 2688 (Argument, 8 p.). Somm. IV, col. 765, n° 1.
17 août	*Carolus Magnus,* trag. du P. Jouvancy ou de La

Baune. Voir l'année 1698. Bibl. Nat. Réserve Yf 2606 et 2619.
Le Héros ou les Actions d'un grand prince, représentées dans celles de Louis-le-Grand, ballet. Bibl. Nat. Rés. 2718.

1685, 5 mars — *Demetrius,* trag. Bibl. Nat. Rés. Yf 430 (résumé en latin). *Démétrius,* « tragédie en musique pour servir d'intermèdes à la pièce latine ». Programmes : Bibl. Nat. Rés. Yf 430-31, résumé en français (48 pages). Livrets : Bibl. Nat. Yth 4565 ; Rés. Yf 432. « La musique est de la composition de Monsieur Oudot dont la modestie égale le mérite. »

6 août — *Clisson,* trag. du P. de la Baune. Bibl. Nat. Rés. Yf 433, résumé en français suivi des noms des acteurs (8 pages). Voir l'année 1674.
Ballet des Arts. Bibl. Nat. Rés. Yf 434, l'argument du ballet suivi des noms des danseurs (7 pages) : Bibl. Sor. HJR 55 (9).

1686, 20 février — *Jephtes,* trag. Bibl. Nat. Rés. Yf 2732 (3, 4, 5).
Jephté, « tragédie en musique pour servir d'intermèdes à la pièce latine ». Programmes : Bibl. Nat. Rés. Yf 2732 (3, 4, 5).

7 août — *Clovis,* trag. du P. Jouvancy. Bibl. Nat. Rés. Yf 2628 (fr.), 2629 (lat.). 8 p.
Les Travaux d'Hercule, ballet. Bibl. Maz. A 15-382 ; Bibl. Nat. Rés. Yf 2855.

1687, 10 février — *Celsus martyr,* tragédie latine en 3 actes du P. Pallu. Bibl. Nat. Rés. Yf 436, résumé en latin (8 pages).
Celse, tragédie en musique du P. Bretonneau « pour servir d'intermèdes à la pièce latine ». Musique de Marc-Antoine Charpentier. En 5 actes. Programmes : Rés. Yf 2613 ; 437 (résumé en français de 4 pages) ; 438 (livret en français de 38 pages) ; Bibl. d'Am. 2247 (32) 47 pages. Sur la dernière page du livret « La Musique est de la Composition de Monsieur Charpentier ».

6 août — *Erixane,* trag. Bibl. Nat. Yf 439 Réserve. Résumé en français suivi d'une liste des acteurs (8 pages).
La France victorieuse sous Louis-le-Grand, ballet. Bibl. Maz. A 15382. Bibl. Nat. Rés. Yf 440. Résumé, liste des danseurs (7 pages).

1688, 28 février — *Saül,* tragédie latine en 5 actes, du P. Chamillart. Bibl. Nat. Rés. Yf 2822 et Rés. Myc 978, n° 11. Bibl. Sor. HJr 55, n° 3.
David et Jonathas, tragédie en musique, 5 actes, du Père Bretonneau. Musique de Marc-Antoine Charpentier. Copie de la partition dans la Collection Philidor, Bibliothèque du Conservatoire de Paris, Réserve F 924. Programmes : Bibl. d'Am. 2247 (34), Bibl. du Prythanée Militaire La Flèche, p. 166 ; Bibl. Sor. HJr 55, n° 4. Livrets : Bibl. Nat. Rés. Yf 1973 et Myc 978, n° 12 (42 pages).

17 et 18 août	*Heraclius sive Crux recepta,* trag. du P. Jouvancy ou Quartier. Bibl. Nat. Rés. Yf 441. Résumé, liste des acteurs (8 pages).
	Ballet des Saisons. Bibl. Nat. Rés. 442. Résumé (7 pages), danseurs.
1689, 17 août	*Polymnestor,* trag. du P. Jouvancy ou Proust. Bibl. Nat. Rés. Yf 2785 (fr.), 2786 (lat.) ; Bibl. Maz. Mss A 15, 454, pièce n° 53.
	Sigalion ou le secret, ballet. Musique de Pascal Collasse, copie de la partition dans *Ballets des Jésuites,* Collection Philidor, Bibl. Conservatoire de Paris, Rés. F. 516, pp. 167-188. Programmes : Bibl. Nat. Rés. Yf 2834-35 ; Bibl. Maz A 15454 (53).
1690, 13 février	*Polydore,* trag.
	Le Triomphe de Thémis.
2 août	*Alexander Magnus,* trag. du P. Paillot. Bibl. Nat. Yf 2537.
	Orphée, « ballet mêlé de récits, pour servir d'intermèdes à la Tragédie d'*Orphée* ». Danses de Pécourt. Bibl. Nat. Rés. Yf 2765.
1691, 21 février	*Cyrus,* trag. du P. de La Rue. Bibl. Nat. Yf 2647.
6 août	*Idoménée,* trag. du P. Jouvancy ou Paillot. Bibl. Nat. Rés. Yf 2725-26, 2765 bis, 2587.
	Ballet des Passions, Bibl. Nat. Yf 2587 et 2765 bis.
1692, 16 février	*Sophronie,* trag. Bibl. Nat. Rés. Yf 450, résumé en latin, noms des auteurs pp. 1-8.
	Intermèdes en musique, « qui seront chantez à la tragédie de *Sophronie* ». (Écrit à la main sur la dernière page du livret : « La musique est de la composition de Mr Alloüette, Maître de Musique de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris et Elève de deffunt Mr. Lully ».) Bibl. Nat. Rés. Yf 451. Livret de 42 pages.
12 août	*Maximien,* trag. du P. Jouvancy ou d'Espineuil. Bibl. Nat. Yf 2731, bis.
	Ballet de la Vérité, Bibl. Nat. Rés. Yf 2569.
1693, 12 août	*Eustachius,* trag. latine du P. Le Jay. Bibl. Nat. Yf 2688 (fr), 2688 bis (lat). Voir l'année 1684.
	Romulus, « pastorale en forme de ballet ». Bibl. Nat. Rés. Yf 2814 et 2815 ; Bibl. Namur, Litt. fran. 12° 10766. Le programme fait mention de « Troupe de sacrificateurs », « acteurs récitants » (9), « acteurs dansans » (9). « acteurs chantans », « acteurs récitants » (9).
1694, 11 août	*Damocles sive philosophus regnans,* drame du P. Le Jay. On lit au dos du programme de *Romulus* (1693), à la Bibl. Nat. « Il n'y a eu point de ballet à cause de la mauvaise année. »
	Manasses, trag. du P. Jouvancy ou de La Rue, Bibl. Nat. Yc 8300.
1695, 3 août	*Josephus fratres agnoscens.* trag. du P. Le Jay. Bibl. Nat. Rés. Yf 2732 (11, 13 et 43). Bibl. Sor. U 105.

	Comus ou l'origine des festins, « ballet meslé de récits » du P. Le Jay, avec 15 « acteurs dansans ». Bibl. Nat. Rés. Yf 2732 (12) et 2631 ; Bibl. Namur, Litt. fran. 10766, n° 12.
1696	« Ludibus prioribus » (Carnaval) *Abdolominus,* drame du P. Le Jay. Bibl. Nat. Yc 8301 (pub. 1702), et Le Jay, *Bibl. Rhetorum,* II. *Curiositas multata,* drame du P. Le Jay.
Juin	*Géronée ou le Vieillard rajeuni,* comédie en trois actes. Le MS de cette comédie se trouvait dans la bibl. dramatique de Soleinne, *Catalogue,* t. 3, n° 3639.
6 août	*Cosroes,* trag. du P. Jouvancy. Bibl. Nat. Yf 2620 (lat.), 2621 (lat.), 2621 bis (fr.). *Ballet de Mars ou de la Guerre,* du P. Jouvancy. Bibl. Nat. Rés. Yf 2621.
1697, 7 août	*Posthumius dictator,* trag. du P. Le Jay ou Jouvancy. Voir l'année 1703. Bibl. Nat. Rés. Yf 2791-2794-2794 bis ; Bibl. Sor. HJr 55 (18). *Ballet de la Jeunesse* (dédié à Monseigneur le Duc de Bourgogne), du P. Le Jay. « La Composition des Airs et de la danse est de Monsieur de Beauchamps. » Le programme mentionne 23 « acteurs dansans ». Bibl. Nat. Rés. Yf 2578-80-81 ; Bibl. d'Am. 2247 (30) ; Bibl. Sor. HJr 55 (18). Bibl. Namur, Litt. fran. 12° 10766.
14-15 déc.	*Eulogius, drama tragicum.* Bibl. Nat. Rés. Yf 2621 ter. *Philocrysus seu Avarus,* drame du P. Le Jay, avec récits en musique.
1698, 24 mars	*Josephus venditus,* du P. Le Jay. (Le Jay fit jouer cette même pièce en français en 1704). Bibl. Nat. Yf Lb 37 4119 ; Bibl. Namur, Litt. fran. 12° 10766. *Annales de la Cour et de Paris, pour* 1697 *et* 1698, Cologne, 1702, t. II, p. 249-253. *Plainte de Joseph dans la Citerne.*
6 août	*Carolus Magnus,* tragédie. Bibl. Nat. Yf 2605, 2617, 2618 ; Bibl. Sor. HJr 55, n° 200. *Ballet de la Paix* (pour célébrer le traité de Ryswick). Danses de Blondy. Bibl. Nat. Rés. Yf 2583-2584 ; Bibl. Sor. HJr 55 (25). Le programme cite 18 danseurs de l'Opéra.
15 déc.	*Philochryse ou l'avare,* du P. Le Jay. *Récits en musique pour servir d'intermèdes à Philochryse.* « La Composition de la musique est de Monsieur Campra Maistre de Musique de l'Eglise Cathédrale de Notre-Dame de Paris. » Le texte du Père Le Jay. Bibl. Nat. Rés. Yf 2794 ter et 2805 ; Bibl. Sor. HJr 55 (2 et 20) ; Bibl. Namur, Litt. fran. 12° 10766 ; *Bibliotheca Rhetorum* (Le Jay), II, pp. 439-474.

1699, mai	*La Défaite du Solécisme par Despautère,* du P. Du Cerceau (avec des intermèdes de danse). Somm., t. II, col. 969, n° 12 ; Bibl. Nat. Yf 2658.
12 août	*Joseph établi vice-roy d'Egypte,* trag. du P. Le Jay. Bibl. Nat. R. Yf 2732 (15 et 22). *Les Songes,* ballet du P. Le Jay, danses par Pécourt. « La Composition de la Musique est de Monsieur Campra, Maistre de Musique de l'Eglise Cathédrale de Nostre Dame de Paris. » La Collection Rond., n° 53 ; Bibl. Namur, Litt. fran. 12° 10766 ; *Bibl. Rhetorum* de Le Jay. II, p. 547-9 et 555-60. B.N. Rés. Yf 2420.
1700, 30 janvier	*Annibal,* trag. du Père Camus. « Intermèdes en Musique qui seront chantez à la Tragédie d'*Annibal* », composés par La Chapelle.
26 mars	*Abdolomine,* pièce dramatique du P. Le Jay. Bibl. Nat. R. Yf 2524 et 2852 ter, 2806-07-08. *Récits en musique,* « pour servir d'intermèdes ». Partition de Campra. Bibl. Sor. HJr 55 (19) ; Bibl. Namur Litt. fran. 12° 10766.
12 mai	*Maxime martyr,* trag. Bibl. Nat. Rés. Yf 2739. (Le corps de S. Maxime, jeune martyr, venait d'être envoyé au Collège.) *Le Destin du nouveau Siècle* du P. Cerceaux, « récits en musique » (Campra). Bibl. Nat. Rés. Yf 2663.
4 août	*Moyses regni contemptor,* trag. du P. Camus. Bibl. Nat. Yf 2663 bis (lat), 2663 ter (fr). *La Fortune,* ballet. Bibl. Ars. Col. Rondel, n° 39 ; Bibl. Nat. Yf 2696-2697.
22 déc.	*Crésus,* trag. du P. Le Jay. Bibl. Nat. R. Yf 2641 ; *Bibl. Rhetorum* II, pp. 313-58. *Timandre,* pastorale, « récits en musique pour servir d'intermèdes à la tragédie de *Crésus*... à l'honneur de Philippe de France, Duc d'Anjou, pour son heureux avènement à la Couronne d'Espagne ». Musique de Campra. Bibl. Nat. Rés. Yf 2852 et bis ; Arch. S.J. 1700, n° 16 ; Bibl. Namur, livret de 36 pages ; *Bibl. Rhetorum,* II, pp. 475-89.
1701, 26 avril	*La Fontaine de Jovence,* drame, « par les petits pensionnaires ». C'est la même pièce que *Géronée,* de 1696. « *Les Réjouissances de l'Espagne à l'arrivée de Philippe V font le sujet des intermèdes.* » Bibl. Nat. Rés. Yf 2694-2695.
3 août	*Daniel seu verus Dei cultus in Oriente restitutus,* drame du P. Le Jay. Arch. Nat. K 1374, n° 70 ; Bibl. Nat. R. Yf 2650 (fr.), 2651 (lat.), 2651 bis (fr.) ; Le Jay, *Bibl. Rhetorum,* II, pp. 277-313. *Jason ou la Conquête de la Toison d'Or,* du P. Cerceau, « ballet mêlé de récits de musique, pour la prise de possession du trône d'Espagne par le duc d'Anjou ». Musique par Jacques Cochereau

	« ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy et de l'Académie Royale de Musique ». Bibl. Ars. M. 775. Bibl. Nat. Rés. Yf 2733 (1). Bibl. Namur, Litt. fran. 12° 10766. « La composition des danses est de M. Pécour. »
1702, 18 janvier	*Midas, comœdia,* du P. J.B. du Halde. Bibl. Nat. Yf 2651 ter.
22 mars	*Damocles sive philosophus regnans,* drame du P. Le Jay. Bibl. Nat. Yf 2649 ; Yc 8300 (publ. 1703) : Bibl. Namur ; *Bibl. Rhetorum,* pp. 359-82.
2 juin	*Maxime, tragédie chrétienne.*
	Pastorale sur la Grandeur et la Petitesse. Bibl. Nat. Rés. Yf 2649 bis.
2 août	*Adonias,* trag. du P. Camus. Bibl. Nat. Yf 2527-28.
	L'Empire de l'Imagination, ballet. Bibl. Nat. Rés. 2696 ter.
20 déc.	*Philochrysus,* drame du P. Le Jay. Bibl. Nat. Yf Rés. 2774 ; *Bibl. Rhet.,* II, pp. 439-74.
	Récits en musique pour servir d'Intermèdes à Philochryse. Bibl. Nat. Rés. Yf 2774. Bibl. Namur, Litt. fran. 12° 10766, livret de 24 pages.
1703, 5 juin	*Celse, tragédie chrestienne,* du Père Bretonneau, déjà joué en 1687. Bibl. Nat. Yf 2616 ; Somm. II, col. 139, n°s 3 et VI (Paris), n° 231.
	Diogène ou les Mœurs du Siècle, « Intermèdes à la tragédie de *Celse* ». Bibl. Nat. Rés. Yf 2616.
6 août	*Posthumius, dictateur,* trag., déjà jouée en 1697. Bibl. Nat. Yf 2793.
	Les Nouvelles, ballet du P. Le Jay. Bibl. Nat. Rés. Yf 2762 ; Bibl. Namur Litt. franc. 12° 10766. Avec notices de « symphonies » et « danses de Pécour ».
1704, 9 janvier	*Thraso sive Aristogiton claudicans,* drame. Bibl. Nat. Yf 2850 et 2851.
	Thyrsis, pastorale allégorique sur la Guerre présente, prologue et 3 intermèdes en musique par La Chapelle. Bibl. Nat. Rés. Yf 2850.
30 janvier	*Hannibal jurans ad aras* du P. Camus. Bibl. Nat. Yf 2541-42.
	« Intermèdes qui seront chantez à la tragédie », (par La Chapelle). Bibl. Nat. Rés. 2730 et 2542 bis.
27 février	*Joseph vendu par ses frères,* trag. du P. Le Jay Bibl. Nat. Yf 2732 (21). (Traduction de la pièce latine.)
	Adulatores, drame. Intermèdes en musique (prologue et 3 scènes). Bibl. Nat. Yf 2533 ; Bibl. Namur, programme-livret de 29 pages. Musique de Campra.
8 juin	*Philippe Le Bon, duc de Bourgogne,* pièce du P. Paul Le Clerc. *Mercure,* juin 1704, pp. 273-7.
6 août	*Moïse,* trag. du P. Le Camus. Bibl. Nat. Yf 2661 bis et 2756, Rés.

	La Naissance de Monseigneur le Duc de Bretagne, ballet. Danses de Pécourt. Bibl. Nat. Rés. Yf 2757-2758 et 2760.
1705, 18 février	*Jonas,* trag. « Il y aura un prologue et des Intermèdes en musique, dont le sujet est la dispute des Dieux sur l'éducation de Monseigneur le duc de Bretagne. » Bibl. Nat. Rés. Yf 2732.
26 mai	*La Défaite du Solécisme par Despautère,* drame. Bibl. Nat. Yf 2732 (25).
12 août	*Cyrus,* trag. du P. de La Rue. Bibl. Nat. Yf 2644-2646 et 2646 bis ; Bibl. Sor. U, 115 ; Bibl. Namur, Litt. fran. 12° 10766.
	L'Empire du Temps, ballet. Danses de Pécour. Bibl. Nat. Yf 2757 bis ; Sor. U 115 ; Namur, Litt. F. 12° 10766.
1706, 10 février	*Saül,* trag. du P. Ballu ou Paullon. Bibl. Nat. Yf 2819-72 Réserve ; Bibl. Sor. U, 112.
	David et Jonathas, tragédie en musique du P. Bretonneau. Bibl. Nat. 8° YTH 4483. Bibl. Maz. 3668 (246) — livret de 34 pages. Sur la dernière page est imprimé : « La Musique est de F.M. Charpentier. » Voir l'année 1688.
1er juin	*Maxime martyr,* trag. du P. Delmas, Bibl. Nat. Yf 2824 bis.
11 août	*Adonias,* trag. Bibl. Nat. Yf 2525 et 2526.
	Feste des Dieux ou l'origine des Ballets, ballet. Bibl. Nat. Rés. Yf 2691 et 2692.
1707, 2 mars	*Menophis, Pharaonis primogenitus,* trag. du P. du Halde (?).
	Narcisse, tragédie en musique avec prologue, du P. du Halde. Musique par La Chapelle. Bibl. Nat. YTH 19782.
8 juin	*L'Enfant prodigue,* drame, « par les petits pensionnaires ».
	Le Destin de Monseigneur le Duc de Bretagne, pastorale. Bibl. Nat. Rés. 2682 (7-8).
3 août	*Josephus Ægypti præfectus,* trag. du P. Le Jay. Bibl. Nat. Rés. Yf 2732 (16) ; Bibl. Sorb. U, 55, n° 4.
	Jupiter vainqueur des Titans, ballet du P. Le Jay, danses de Pécourt. Bibl. Nat. Rés. Yf 2732 (29-30); Bibl. Namur Litt. fran. 12° 10766.
1708, Carnaval	*Philochrysus seu Avarus,* drame du P. Le Jay.
1er août	*Lucius Junius Brutus,* premier consul des Romains, trag. du P. Porée. Bibl. Nat. Yf 2732 (40 et 41).
	Le Triomphe de Plutus, dieu des richesses, ballet, Bibl. Nat. Rés. Yf 2732 (31) et 2861.
1709, 25 février	*David Saüli reconciliatus,* trag. Bibl. Nat. Yf 2655, 2656, 2657.
	Vers François en musique, cantate par La Chapelle. Bibl. Nat. Rés. Yf 2655.

20 mars	*Josephus venditus,* « drama tragicum ». Bibl. Nat. Yf 2732 (19) ; Bibl. Namur, Litt. fran. 12° 10766.
3 juin	*Benjamin captif,* « drame héroïque avec 2 cantates, chantées à la fin du premier et second actes, dont la musique est de M. de La Chapelle ». Bibl. Nat. Rés. Yf 2640.
7 août	*Josephus agnoscens fratres,* trag. du P. Le Jay. Bibl. Nat. Yf 2732 (14).
	Ballet de l'Espérance, du P. Le Jay, « avec récits et chant. Les airs et ce qui se chantera en musique sont de la composition de M. de La Chapelle ». Bibl. Nat. Rés. Yf 2571 et 2572 ; Bibl. Namur Litt. fran. 12° 10766. « Les pas de ballet sont de la composition de M. Pécour. »
1710, juin	*Celse martyr,* trag. du P. Delmas.
6 août	*Mauritius imperator,* trag. du P. Porée.
	L'Empire du Monde partagé entre les Dieux de la Fable, ballet. Musique par La Chapelle, danses par Pécourt. Somm. VI (Paris), col. 246, n° 269.
1711	*Miltiade,* trag. en vers français. Bibl. Maz. 56782.
19 mai	*La Fontaine de Jouvence,* drame.
5 août	*Crœsus,* trag. du P. Le Jay. Voir l'année 1700.
	Apollon législateur ou le Parnasse réformé, « ballet mêlé de chants et de déclarations » du P. Le Jay. Danses de Blondy et Pécourt. « Une partie des airs est de la composition de M. le Maire. » Bibl. Maz. A 15454 (55). Bibl. Nat. Yf 1767.
1712, 3 février	*Pæzophilus,* drame du P. Porée.
	Damon et Pythias, trag. Bibl. Sor. U, 62, n° 1.
6 février	*Sephœbus Myrsa, fils d'Abases, roi de Perse,* trag. du P. Porée.
	Morceaux chantés. Bibl. Nat. 8° YTH 16276.
22 juin	*L'Enfant prodigue,* drame.
3 août	*Lucius Junius Brutus, premier Consul des Romains,* trag. du P. Porée. Somm. VI, col. 247, n° 279.
	L'Empire de la Folie, ballet du P. Porée.
1713, 12 juin	*Les Incommodités de la Grandeur,* « pièce française ». Bibl. Nat. 8° YTh 8957.
2 août	*Théocaris, Martyr du Japon,* trag. du P. Sanadon. Bibl. Nat. MS fonds latin, n° 11354.
	Ballet de la Paix (pour la paix d'Utrecht), du P. Sanadon. Somm. VI (Paris), n° 279. Danses de Blondy.
1714, 16 mars	*Philotas,* trag.
	Pæzophilus, drame du P. Porée.
12 juin	*Benjamin captif,* trag. Bibl. Sor. U, 62, n° 2.
1er août	*Herménégilde, martyr,* trag.
	Le Tableau allégorique des mœurs. B. Nat. Rés. Yf 2838. Danses de Blondy.
1715, 7 août	*Plutophagus sive decoctor,* du P. Porée. Bibl. de Munich, Ms. *Codices Gallici,* n° 43.
	Nazaire et Celse martyrs, trag. du P. Sanadon.

	L'Empire de la Sagesse, ballet du P. Sanadon, danses de Blondy. Bib. Nat. Rés. Yf 2678.
1716, 19 mars	*Bélisaire,* trag. Le prologue et les intermèdes pour cette pièce sont insérés dans le *Mercure,* avril 1716, pp. 11-41.
5 août	*Maurice. Mercure,* août 1716, pp. 174-9.
	Misoponus ou le paresseux, comédie du P. Porée.
1717, Carnaval	*Pater amore vel odio erga liberos excæcatus,* comédie du P. Porée. (Publ. dans ses *Fabulæ dramaticæ.*)
	Trossuli, ou les petits Maîtres, comédie du P. Porée. Bibl. Munich, Ms *Codices Gallici,* n° 43.
15 juin	*Les Incommodités de la grandeur,* comédie du P. du Cerceau en 5 actes et en vers français.
	Phaéton, cantate, musique de Campra. Bibl. Nat. 8° Yth 8958, ed. 1717.
4 août	*Theocaris, martyr du Japon,* trag. Bibl. Nat. Yf 2849.
1718, 23 février	*Géta,* trag. Bibl. Maz. 36004.
	Pæzophilus sive aleator, drama comicum. Bibl. Maz. 49784.
6 juillet	*Le Point d'honneur,* comédie du P. du Cerceau.
3 août	*Herménégilde,* trag. du P. Porée. Bibl. Nat. Yf 12688.
	L'Art de vivre heureux, ballet. « La Musique de la troisième entrée et de la suivante est de la composition de M. Campra. Une grande partie des airs est de la composition de M. Abeille. » Bibl. Nat. Yf 2547.
1719, 11 janvier	*Annibal jurans ad aras,* trag. du P. Du Val.
	Trois Intermèdes en vers libres, musique de Campra. Arch. S.J., n° 28.
7 août	*Mithridate,* trag. du P. Du Val.
	La Jeunesse d'Achille, ballet « dédié à Louis XV ». Bibl. Nat. Rés. Yf 1141.
1720, mai	*Le Philosophe à la Mode,* pièce en vers du P. du Cerceau. Bibl. Ars. Ms 907, Recueil, fol. 212-99.
7 août	*Lucius Junius Brutus, premier Consul des Romains,* trag. du P. Porée. Bibl. Nat. Yf 2602, Rés.
	L'Industrie, ballet. Danses de Froment. Bibl. Nat. Rés. Yf 2602. Les noms des danseurs sont reproduits par Lefeuve dans *Les Anciennes maisons de Paris,* 5e édit., 1875, t. I, p. 24. Voir aussi le *Journal de Matthieu Marais,* I, p. 395.
1721, 29 janvier	*Hæredes fraudulanti hæridate fraudati, drama comicum.*
8 mai	*Grégoire ou les Incommodités de la Grandeur,* « drame héroïque » du P. du Cerceau (représenté devant le roi aux Tuileries dans la galerie des Ambassadeurs, le 6 juin). Bibl. Maz. 56865. *Mercure,* juin et juillet 1721, pp. 133-153.
6 août	*Régulus,* trag. du P. Porée. Bibl. Nat. Yf 2810.

	Bibl. Ars. Ms, n° 43. Bibl. Munich Ms. *Codices gallici,* n° 43.
	Le Parfait Monarque, ballet du P. Porée. *Mercure,* nov. 1721, pp. 102-8.
août	*Pompée,* tragédie. Bibl. Nat. L^2 C^{38}, p. 109.
1722, 20 mars	*Agapitus,* trag. en 3 actes du P. Porée, avec intermèdes en vers français, musique de Campra. Bibl. Nat. 8° Yth 272, 273, 274.
2 juin	*L'Ecole des Pères,* pièce du P. du Cerceau. *Mercure,* juin 1722.
5 août	*Mauritius Imperator,* trag. du P. Porée.
	Les Couronnes, ballet du P. Porée, à l'occasion du couronnement prochain de Louis XV. « Les airs de la première partie et quelques autres sont de la composition de M. Campra. » Danses de Froment. Bibl. Nat. Rés. Yf 2637. *Mercure,* août 1722, pp. 158-166.
octobre	*Les Oracles d'Apollon rendus sur le Parnasse,* divertissement à l'occasion du sacre de Louis XV.
1723, 16 février	*Aguilius et Florus,* trag. « par les élèves de seconde ». *Mercure,* fév. 1723, pp. 336-8.
	Le Triomphe de la vertu ou Hercule vainqueur des plaisirs, intermèdes en musique par Clérambault. A la distribution sont mentionnés MM. Tribout, Dun et Dantrip, suivis de trois élèves. Arch. S.J., n° 28.
9 juin	*Thrasilaüs ou le riche imaginaire,* « drame comique » du P. du Cerceau, avec « troupe de symphonistes » « concert au cours du troisième acte ». Arch. S.J., n° 28. *Mercure,* juin 1723, pp. 1177-83.
4 août	*Jonathas le Machabée,* trag. du P. de La Sante. *Mercure,* août 1723, pp. 345-360.
	Le Temple de la Gloire, ballet. Danses de Froment. *Mercure,* août 1723, pp. 345-59 ; *Journal de Verdun,* janv. 1724, p. 28.
1724, 31 mars	*Jonathas,* trag. avec intermèdes. « La musique est de la composition de M. Février. » Arch. S.J., n° 28.
2 août	*Herménégildus,* trag. du P. Porée. *Journal de Verdun,* déc. 1724, pp. 397-401.
	Le Génie François, ou les Festes Françoises, ballet. « Les danses sont de la composition de M. Froment, une partie des airs est de la composition de M. le Maire. » Bibl. Maz. A 15454 (56-57). « Les danses de Mrs. de l'Opéra ont été concertées par eux-mêmes. »
1725, 17 janvier	*Les Héritiers ingrats,* « drame comique ». *Mercure,* janv. 1725, pp. 142-143.
	Le Mérite et la Fortune, dialogue. *Mercure,* janv. 1725, pp. 142-143.
16 mai	*Euloge ou le Danger des richesses,* tragi-comédie du P. du Cerceau en 3 actes en vers français.

« En 1725, Campra donna la musique d'une cantate : *Phaéton* pour la tragi-comédie d'*Euloge* », (Du Cerceau, *Théâtre*, 1807, II, p. 335). Bibl. Nat. 8° Yth 6313 ou 6314. *Mercure*, août 1725, p. 1833 *et seq.*

1er août — *Télégone, reconnu fils d'Ulysse*, trag. du P. de La Sante. *Mercure*, août 1725, pp. 1833-52. *Le Mariage de Thésée et d'Hippolite*, « ballet à l'occasion de l'auguste mariage de Louis XV... Les danses de Mrs de l'Opéra ont été concertées par eux-mêmes ».

1726, 1er mars — *Misoponus sive otiosus, drama comicum.*
Le Fils indocile, pièce comique du P. de La Sante.
In Regales Ludovici XV et Mariæ nuptias carmina, musique de Campra. Bibl. Ars. A E 6 in 4°.

6 août — *Lucius Junius Brutus, premier Consul des Romains*, trag. du P. Porée. Bibl. Nat. Yf 2732 (42). *Mercure*, août 1726, pp. 1892-1904.
L'Homme instruit par les spectacles ou le théâtre changé en école de vertu, ballet du P. Porée. Danses par Laval et Malter l'aîné. Le ballet fut suivi d'une cantate dédiée au roi. « La musique des vers est de la composition de M. Royer. » Bibl. Nat. Yf 2721.

1727, 19 février — *Philedonus ou Juvenis voluptarius*, comédie du P. Porée. *Mercure*, mars 1727, pp. 552-70.
Le Fils indocile, drame comique en vers français, du P. de La Sante. Prologue et vaudeville mis en musique par Campra. Le prologue est un remerciement du prince et de la princesse de Conti.

5 juin — *Les Incommodités de la grandeur*, drame comique du P. Cerceau. « Musique du concert par M. Campra. » Arch. S.J., n° 28.

5 août — *Jonathas le Machabée*, trag. du P. de La Sante. *Mercure*, sept. 1727, pp. 2059-2076. Bibl. Maz. A 15454 (59).
L'Ambition, ballet. Danses de Laval et Malter l'aîné. Bibl. Maz A 15454 (60).

1728, 5 mars — *Sephœbus Myrsa, filius Abasis Regis Persidis*, trag. du P. Porée.
Le Génie François exilé du Théâtre latin, en 3 actes en vers libres avec musique de Campra. Arch. S.J., n° 28.

11 mai — *Le Point d'honneur*, drame comique du P. du Cerceau.

3 août — *Sennachérib, roi des Assyriens*, trag. du P. Porée.
Les Vœux de la France, ballet du P. Porée. Danses par Laval et Malter l'aîné. Bibl. Nat. Rés. Yf 2866 ; Bibl. Maz. A, 15454, pièce 62. *Mercure*, sept. 1728, pp. 2065-75.

1729, 2 août — *Télégone reconnu fils d'Ulysse*, trag. du P. de La Sante.

	Les Aventures d'Ulysse ou le Génie vainqueur des obstacles, ballet. Danses par Laval et Malter l'aîné. Bibl. Nat. Rés. Yf 2563. *Mercure,* août 1729, pp. 1822-1835.
1730, 15 février	*Liberi in diligendo vitæ instituto coacti,* comédie du P. Porée, précédée d'une pastorale de Rebel fils (d'après Parfaict, *Dictionnaire,* IV, p. 83). A la fin de la pastorale, on trouve un air de Campra, « Ce n'est pas à la trompette à chanter notre Dauphin », écrit pour fêter la naissance du Dauphin. *Mercure de France,* mars 1730, pp. 567-569.
10 juin	*Benjamin captif,* drame héroïque.
2 août	*Maurice, empereur d'Orient.* trag. du P. Porée. *Mercure,* août 1730, pp. 1856-64.
	Le Ridicule des hommes donné en spectacle, « ballet moral ». *Mercure,* août 1730, pp. 287-8. Somm. VI, 257.
1731, 2 mars	*Tibère,* trag. Bibl. Nat. 8° Yth 17285.
1er août	*Regulus,* trag. du P. Porée ou de La Sante. Bibl. Nat. Yf 2810 bis ; Bibl. Ars. Ms. 907 ; Bibl. Munich, *Codices gallici,* n° 43. *Mercure,* août, 1731, pp. 1992-8.
	L'Empire de la Mode, ballet du P. Porée. Danses de Blondy et Malter l'aîné. Bibl. Nat. Rés. Yf 2677.
1732, 5 mars	*Nicéphore,* trag.
6 août	*Sennachérib,* trag. du P. Porée.
	L'Histoire de la Danse, ballet du P. Porée. *Mercure,* sept. 1732, pp. 2009-17 ; *Nouvelles Ecclésiastiques,* 1732, p. 170.
1733, 19 janvier	*Le Duelliste,* « pièce comique en latin ».
	Les Amis Médiateurs, « petite pièce françoise meslée de musique qui servira d'intermède à la Pièce Latine du *Duelliste* ». Somm. VI, col. 259, n° 397.
5 août	*Jonathas Machabée,* trag. du P. de La Sante.
	L'Envie, ballet du P. de La Sante. Bibl. Sor. U, 114. *Mercure,* août 1733, pp. 1852-60.
1734, 9 février	*Carmen heroicum en l'honneur de Stanislas, élu roi de Pologne,* « poésies par les rhétoriciens ».
	Pater nimio erga filium amore excæcatus, drame comique.
27 mai	*Tigrane,* trag. latine.
	Isaac, tragédie en musique du P. Brumoy, musique par La Chapelle, en 3 actes et prologue. Bibl. Maz. 41766.
4 août	*Hermenegildus, martyr,* trag. du P. Porée. *Mercure,* août 1734, pp. 1841-5.
	Les Tableaux allégoriques de la Vie humaine, « ballet moral » du P. Porée. Danses par Malter. Somm. IV, 260, n° 405.
1735, 11 janvier	*Les Querelleurs,* comédie. *Mercure,* avril 1735, pp. 762-5.
23 mai	*Jonathas et David ou le Triomphe de l'Amitié,*

	« petite tragédie » du P. Desbillons ou Brumoy. *La Fontaine de Jouvence,* drame, joué déjà en 1701.
3 août	*Télégone, Fils d'Ulysse,* trag. du P. de La Sante, avec chœur au deuxième acte. Bibl. Ars. Col. Rondel. *Mars,* ballet du P. de La Sante, danses par Malter l'aîné. Musique par André Chéron. *Mercure,* août 1735, pp. 1825-40. Collection Rondel, Bibl. Ars.
1736, 4 février	*Alphonse ou le Prince inconnu,* tragicomédie.
1er août	*Mauritius imperator,* trag. du P. Porée. *Mercure,* sept. 1736, pp. 2092-8. *L'Ecole de Minerve ou de la Sagesse,* « ballet moral », danses de Malter l'aîné. Bibl. Nat. Rés. Yf 2674.
1737, 23 janvier	*Le Valet-Maistre,* comédie. Arch. S.J. pièce n° 16. « Couplet qui doit être chanté dans la Pièce du *Valet-Maistre* », page 7 du programme.
20 mars	*Agapitus,* trag. du P. Porée. *Mercure,* avril 1737, pp. 773-6.
5 avril	*Les Héritiers,* drame latin du P. de La Sante. Le Ms est à la Bibl. Ars. n° 907, fol. 51-109. *Maxime,* trag.
4 et 7 août	*Régulus,* trag. du P. Porée. Bibl. Sor. U 116, n° 1 ; Bibl. Nat. Yf 2643. *La Curiosité,* « ballet moral », du P. Porée, danses de Malter l'aîné. Bibl. Sor. U 116, n° 2 ; Bibl. Nat. Yf 2643. Bibl. Munich, *Codices gallici,* n° 43. *Le Crieur de rareté de curiosité, vaudeville nouveau,* « qu'on chantera au *Ballet de la Curiosité* », musique de Campra. Bibl. Ars, *Catalogue,* t. II, n° 907. Livret, Bibl. Nat. Yf 1075. *Mercure de France,* sept. 1737, pp. 2045-56.
1738, 3 et 6 août	*Sennachérib,* roi des Assyriens, trag. du P. Porée. *Mercure,* oct. 1738, pp. 2249-63. *Le Portrait de la Nation Française,* « ballet moral », danses de Malter l'aîné, musique de Denys. Bibl. Nat. Rés. Yf 2789.
1739, 3 février	*Eldore, roi d'Angleterre.* *Bel esprit imaginaire, pièce comique.*
Février	*L'Ecole des pères,* comédie du P. Porée. *Journal des Savants,* 1740, p. 308.
10 juin	*Jonathas et David, ou le Triomphe de l'amitié,* « petite tragédie » du P. Brumoy. *Romulus, roi des bergers,* pastorale. « La musique est de M. Farier. » Bibl. Sor. HJr 22 (11), 8°.
2 et 5 août	*Jonathas Machabée,* trag. du P. de La Sante. *L'Origine des jeux,* ballet, danses de Malter l'aîné. *Mercure,* août 1739, pp. 1836-48.
1740, 16 février	*Misoponus sive otiosus,* drame comique du P. Porée.

1er juin	*Isaac,* trag. du P. Brumoy. Somm. Vi, col.. 264, n° 444.
	Les Talents inutiles, comédie du P. Radonvilliers. *Mercure,* juin 1740, p. 1209.
3 août	*Hermenegildus,* trag. du P. Porée. Bibl. Nat. Yf 2714. *Mercure,* sept. 1740, pp. 2075-87. *Nouvelles Ecclésiastiques,* 5 sept. 1740, p. 143.
	Le Monde démasqué, « ballet moral », danses par Malter l'aîné. Bibl. Nat. Rés. Yf 2743.
1741, 30 janvier	*Eléazar martyr israélite,* trag. du P. de La Sante. Bibl. Sor. U 62, n° 13.
	Le Fils indocile, pièce comique du P. de La Sante, musique de Campra. Somm. VI, col. 265, n° 450.
9 mars	*Les Héritiers,* pièce latine en 3 actes du P. de La Sante.
17 mars	*L'Homme d'honneur,* pièce.
6 juin	*L'Homme du temps passé,* comédie du P. Desbillons en 5 actes, en vers (1741 ou 1742 ?).
2 août	*Télégone, reconnu fils d'Ulysse,* trag. du P. de La Sante. Bibl. Nat. Yf 2841.
	Les Aventures de Télémaque ou le Prince instruit par la Sagesse, ballet « dédié au Dauphin ». Bibl. Nat. Rés. Yf 2562. *Mercure,* sept. 1741, pp. 2059-72. « Les danses sont de la composition de M. Malter l'aîné. »
1742, 7 août	*Achaz,* trag. du P. Baudory (?).
	La Poësie, ballet, danses par Malter l'aîné. Somm. VI, col. 266, n° 459.
1743, 29 mai	*Pésophile ou le joueur,* comédie du P. Porée. Bibl. Sor. U 62, n° 5.
	Le Guerrier précoce, comédie, « jouée par les petits pensionnaires ».
7 août	*Justin, premier empereur d'Occident,* trag. du P. J.B. Geoffroy.
	Les Caprices, ballet, danses par Malter l'aîné. Bibl. Nat. Rés. Yf 2604 et 2732 (33). *Mercure,* oct. 1743, pp. 2253-64.
1744, 5 août	*Séostris,* trag. du P. de Baudory.
	Les Merveilles de l'Art, ballet, danses par Malter l'aîné. *Mercure,* sept. 1744, pp. 2057-65.
1745, 29 mars	*Juvenis superbe fastidiosus, drama comicum,* du P. Geoffroy ou du P. du Baudory. Sorbonne U 62, n° 6.
	Les Pygmées, comédie du P. Rivet.
1er mai	*Musæ Rhetorices seu carminum libri sex,* vers du P. de La Sante mis en musique par Campra. Bibl. Ars. Col. Rondel, n° 266.
4 août	*Catalina,* trag. du P. Geoffroy.
	La Renommée, ballet, danses par Malter l'aîné. Bibl. Nat. Rés. Yf 2811.
1746, 1er mai	*Le Dissipateur,* comédie du P. Rivet.

11 août	*Sanctus Ludovicus in vinculis,* trag. du P. Baudory. Publ. dans les *Œuvres* du P. Baudory. *Portrait de la Jeunesse,* ballet. Somm. VI, col. 268, n° 482.
1747, 17 mai	*Les Incommodités de la Grandeur,* du P. du Cerceau. Bibl. Nat. Yf 8960.
20 juillet	*Justin premier, empereur de Constantinople,* trag. *L'Imagination,* ballet.
1748, 6 mars	*Homo repetinus* du P. J.-J. Marchand. « Drama comicum. » Voir fonds latin, 10992, Bibl. Nat.
15 mai	*L'Ecole des jeunes militaires,* comédie française du P. Rivet. Bibl. Sorb. HJr 22, n° 9. *Le Retour du Printemps,* divertissement en vers libres du P. Rivet, mis en musique par Clérembault père. Somm. VI, col. 268, n° 488.
4 et 7 août	*Sésotris,* trag. du P. Baudory. Bibl. Nat. Yf 2790-2831 et 2832 (Réserve). *Mercure de France,* août 1748, pp. 163-188. *Le Portrait du grand Monarque,* ballet. Danses par Dupré, « maître de l'Académie Royale de Musique et de Danse ». *Nouvelles Ecclésiastiques,* 27 nov. 1748, p. 192.
1749, 12 mars	*Vir anceps animi, drama comicum.*
6 août	*Catilina,* trag. du P. J.-B. Geoffroy. Bibl. Nat. Rés-Yf 2609. *Les Héros,* ballet ; danses de Dupré. Bibl. Nat. Rés. Yf 2609-2716-2717.
1750, 2 et 5 août	*David reconnu roi d'Israël,* trag. du P. Duparc. Bibl. Nat. Yf 2654. *Mercure,* nov. 1750, pp. 171-97. *Le Temple de la Fortune,* ballet ; danses de Dupré. Bibl. Nat. Yf 2843 ; Arch. Nat. M. 878 dossier 23.
1751, 17 février	*Le Demi-sçavant,* comédie latine avec 3 intermèdes en vers libres. (Mention sur le programme d'une « troupe de musiciens » et de « paroles qui seront chantées dans le premier intermède ».) Arch. S.J., n° 28.
26 mai	*Le Mort imaginaire,* comédie française du P. Querbeuf, en trois actes, avec intermède, *Cyrus, roi des Bergers,* pastorale en musique. Somm. VI, col. 269, n° 500.
1er et 4 août	*Justin, premier empereur de Constantinople,* trag. du P. J.-B. Geoffroy. *Le Génie,* ballet, danses par Dupré le jeune, « Académicien du Roy pour la danse et de l'Académie Royale de Musique ». Arch. Nat. M 878 dos. 32.
1752, 17 mai	*L'Homme d'humeur,* comédie en 3 actes, en vers. *Les Dangers de la liberté,* comédie en 1 acte, en prose. *Philomèle,* « cantatille allégorique ». Somm. VI, col. 270, n° 509.

2 août	*Mauritius martyr,* trag. du P. Geoffroy ou Duparc. *Le Pouvoir de la Fable,* ballet du P. Geoffroy ou Duparc. Somm. VI, col. 271, n° 511.
1753, 3 mars	*Basilide,* trag. du P. J.-B. Geoffroy. *Le Misanthrope,* comédie. *Mercure,* mai 1753, pp. 170-191.
6 juin	*David et Jonathas,* trag. française du P. Brumoy, en 3 actes. *L'Homme de verre,* comédie française en 1 acte. *Midas,* « comédie héroïque » en 1 acte, mise en musique par de Blainville. (Mention des « vers qui seront chantés entre le second et le troisième acte de la tragédie »). Arch. S.J., n° 28.
1754, mois inconnu	« *Isaac,* Tragédie-Opéra, en trois actes, avec un prologue, mise en musique par La Chapelle, donnée au Collège Louis-le-Grand en 1754. » *Anecdotes dramatiques,* 1755, II, p. 407.
7 août	*David reconnu roi d'Israël,* trag. *Les Spectacles du Parnasse,* ballet du P. Du Parc. *Mercure,* oct. 1754, pp. 185-93.
1755, 7 mars	*Pseudo-philosophicus* (*gallice le faux philosophe*), *drama comicum.*
1er et 6 août	*Justin, premier empereur de Constantinople,* trag. du P. Geoffroy. *La Prospérité,* ballet du P. Geoffroy, danses de Dupré. « Le talent de M. Rivière, directeur des ballets de la Comédie-Française brilla surtout dans cette fête qui fut agréablement couronnée par un jeu chinois des sieurs Ruggieri. » *Mercure,* déc. 1755, pp. 220-3.
1756, 2 juin	*Le Petit Maître,* comédie française en 5 actes. *Le Retour imprévu,* comédie française en 1 acte.
mois inconnu	*La Mort de Siagrius,* trag. du P. Desnoyers, Bibl. Nat. Yf 2750. *Le Tableau de la gloire d'après les fastes du peuple François, ou l'Etablissement de la monarchie françoise,* ballet du P. Desnoyers. « Les danses sont de la comp. de M. Dupré, le jeune Académicien du Roy pour la danse, et de l'Académie Royale de Musique, et de M. Dourdet, ancien directeur des ballets de la Comédie. » Bibl. Nat. Rés. Yf 2751 et 2839.
1757, 31 juillet et 3 août	*Catalina,* trag. du P. J.-B. Geoffroy. *L'Invention ou l'origine des arts,* ballet, danses par Dupré, « Académicien et Pensionnaire du Roi pour la Danse », et Dupré fils. Bibl. Nat. Yf 2752-3 ; Bibl. Maz. MA 10799 (3) (5). *Nouvelles ecclésiastiques,* 25 sept. 1757.
1758, 10 mai	*Chrisalde,* comédie française en 3 actes. *Le Retour imprévu,* comédie. *L'Antiquaire,* comédie française en 1 acte.
2 août	*Astyanax,* trag. française en 5 actes. *Scènes qui seront chantées dans la tragédie d'As-*

	tyanax. La musique des chœurs est de Duché. Intermèdes, prologue et 3 « entrées de récits et danses sans attache à la tragédie ». Danses de M. Le Voir de l'Académie Royale de Musique. Bibl. Nat. Rés. Yf 2554, (5), (6).
1759, 31 juillet	*Régulus*, trag. française du P. Duparc. *Entr'actes en ballet* (rattachés à la tragédie). Danses par M. Le Voir de l'Académie Royale de Musique. Arch. S.J., n° 28.
1760, 6 août	*Placide*, tragédie française en 5 actes, du P. Vuillermet (?). *Ballet*, danses par Le Voir. Bibl. Nat. Rés. Yf 2778 et 2779.
1761, 2 et 5 août	*Catalina*, trag. française, du P. Geoffroy. *Ballet*, Arch. S.J., n° 28.

TABLE DES MATIERES

		Pages
Préface		7
Chapitre I. —	Vie de Marc-Antoine Charpentier jusqu'à sa nomination au Collège Louis-le-Grand	9
» II. —	La Musique au Collège Louis-le-Grand jusqu'à la création des opéras de collège	33
» III. —	La Tragédie en musique à Louis-le-Grand (1685-1688)	49
» IV. —	Les Librettistes du Collège Louis-le-Grand	57
» V. —	La Mise en scène des opéras de collège	67
» VI. —	*David et Jonathas* (1688)	89
» VII. —	Diverses activités professionnelles de Charpentier	101
» VIII. —	Charpentier à la Sainte-Chapelle, sa mort, jugements	123
» IX. —	La Musique au Collège Louis-le-Grand après *David et Jonathas* (1689-1761)	141
» X. —	La Musique dans les autres collèges de France et de Belgique	151
Bibliographie		169
Supplément I	Liste chronologique de toutes les représentations (avec et sans musique) au Collège Louis-le-Grand (1579-1761)	175

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 10 OCTOBRE 1966
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE CH. CORLET
14 - CONDÉ-SUR-NOIREAU

N° d'Editeur : 282

N° d'Imprimeur : 4017

Dépôt légal : 4e trimestre 1966